Carlberg



Die KUNST SÄNGER zu werden.

Eine auf Erfahrung begründete

Anleitung

sich in der Kunst des Gesanges
in Bezug auf
Stimme und Vortrag
durch Selbstunterricht zu vervollkommnen.

Von

Gotthold Carlberg.

Wien Pest & Leipzig
A. Hartleben's Verlag.

Die Kunst
Sänger zu werden.

Eine auf Erfahrung begründete Anleitung,

besonders für Dilettanten,

sich in der Kunst des Gesanges, in Bezug auf Stimme und Vortrag

durch Selbstunterricht zu vervollkommnen.

Von

Gotthold Carlberg.

Wien. Pest. Leipzig.

A. Hartleben's Verlag.

Vorwort.

Vieles ist im Laufe der Jahre im Buchhandel erschienen, was dem jungen Musiker, wie dem Dilettanten auf dem Gebiete der Instrumentalmusik und der Musiklehre ein Leitfaden sein kann, welcher ihn sicheren Schrittes durch das weite Labyrinth der Theorie und Praxis zu führen im Stande ist. Dem armen Sänger, der nicht zur Lebensaufgabe sich den Gesang gemacht hat, der lediglich zu seiner eigenen Freude, und zur Unterhaltung Anderer den Gesang pflegt, ist gar wenig geboten worden, was ihm eine klare Einsicht schafft und ihm als Richtschnur dienen könnte.

Lobe's „Katechismus der Musik" weiht ein in die Elementarlehre, noch umfassender ist Prof. A. B. Marx in seiner „Musiklehre"; auch Ludwig Bussler giebt einen Leitfaden für Solche, die es mit der Musik ernst meinen, und ich habe die trefflichen Bücher in diesem Werkchen wohl berücksichtigt; aber der Sänger schöpft aus ihnen Nichts, was ihn dauernd fesseln könnte.

Wenn ich deshalb unternahm, dieses Buch zu schreiben, so glaubte ich, dadurch eine Lücke auszufüllen, eine empfindliche Lücke, über die ich schon häufig Klagen vernommen habe.

Ich prätendire nicht, eine Großthat gethan zu haben, es liegt mir ferne, den professionellen Sänger belehren zu

wollen, nur dem Dilettantismus widme ich dieses Büchlein, damit es ihm ein treuer Begleiter und Rathgeber in seinen Studien sei, welchen er sich in freien Stunden der Erholung unterzieht.

Ich führe den Sänger durch alle Gattungen des Gesanges, damit er ein Bild erhalte, auch von dem, welches zu erreichen er nicht mehr gesonnen ist, noch anstrebt, und wenn ich am Schluße meines Buches einigen der größeren Gesangvereine ein Paar umfassende Artikel gewidmet habe, so glaubte ich im Interesse der Leser gehandelt zu haben, denn vor Allem wurzelt der Dilettantismus im Chorgesange. So möge dieses Buch seinen Zweck erfüllen, keinen hohen, erhabenen Zweck, die Kunst zu fördern, aber doch den Zweck, den dilettirenden Freunden und Freundinnen der Gesangkunst eine lehrreiche Unterhaltung zu gewähren.

Der Verfasser.

Inhalt.

Zwölftes Capitel.

Dreizehntes Capitel.

Vierzehntes Capitel.

Fünfzehntes Capitel.

Sechzehntes Capitel.

Siebzehntes Capitel.

Achtzehntes Capitel.

Neunzehntes Capitel.

Die Kunst

Sänger zu werden.

Erstes Capitel.

Die Stimme.

Jeder Mensch hat eine Stimme, sofern nicht ein organischer Fehler ihm die Sprachwerkzeuge gelähmt hält. Man möchte nun meinen, daß auch jeder Mensch im Stande ist, zu singen, aber die Natur straft diese Vermuthung Lügen, und der Klang des Tones, den wir zum Gesange brauchen, wird in vielen Fällen durch eine ungünstige Bauart des Kehlkopfes, durch eine Sprödigkeit der Stimmbänder zu Schanden gemacht. Nur Wenige sind auserkoren, durch ihren Gesang eine hervorragende Rolle in der Oeffentlichkeit einnehmen zu können, nur Wenige erfreuen sich von Natur aus solcher stimmlichen Vorzüge, welche ihnen Ehren und Triumphe sichern.

Aber es gibt auch außer diesen Wenigen eine Menge von Stimmen, welche recht Anerkennenswerthes leisten, ohne gerade zu glänzen und sollten diese Stimmen nicht auch ihre Berechtigung haben? Wenn ich gerade diesen Stimmen das vorliegende Büchlein widme, so will ich eben dadurch beweisen, daß ich auch den kleineren Stimmorganen das Recht zugestehe, sich nach Kräften so weit auszubilden, als zu ihrer Unterhaltung und zum Selbststudium nothwendig erscheint.

A. B. Marx sagt über die menschliche Stimme: „Was jene begründete, aber oft allzu ängstliche Frage nach den Mitteln betrifft, so dürfen wir zusetzen, daß bei Weitem die meisten Menschen Stimmanlage genug haben, um zu singen, und Ge-

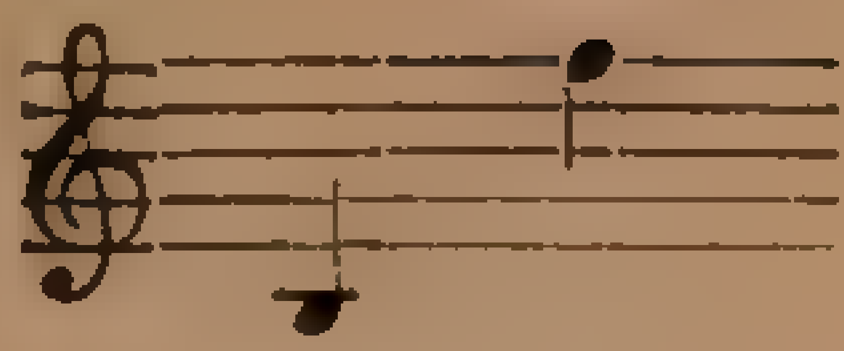
sangbildung mit Erfolg zu erstreben. Sogar bedeutende Stimmanlage ist weit häufiger vorhanden, als man gemeinhin annimmt; es fehlt nicht sowohl an der Naturanlage, als an Solchen, die aufmerksam und geschickt sind, sie aufzufinden, zu hegen und auszubilden. Indeß, wenn auch nicht jeder Anlage und Beruf (und das Glück) hat, etwas Bedeutendes im Gesange zu leisten, so möge man wiederum bedenken, daß selbst mit geringer Stimmanlage viel, ja bisweilen das Rührendste, Innigerfreuendste erreicht werden kann, wenn Empfindung, Kunstbildung und Einsicht durch das unbedeutendere Organ sprechen; wer sollte sich nicht befriedigt fühlen, wenn mäßige Anlagen und Bemühungen ihn auch nur dazu gebracht haben, ein gefühlvolles oder heitres Lied uns zu Herzen zu singen, oder sich den Chören, den gemeinschaftlichen Aufführungen theilnehmend anzuschließen? Wie viel weiter es dann rathsam sei, in Stimm- und Gesangbildung zu gehen, das muß bei jedem Einzelnen besonders entschieden werden. Von Componisten, Dirigenten und höheren Lehrern ist durchaus vollkommene Kenntniß des Gesangfaches zu fordern (wenn auch nicht die dem Sänger nöthige Stimmbildung und Fertigkeit), selbst, wenn organische Mängel ihnen jedes höhere praktische Gelingen im Gesange unmöglich machten. Ein Componist namentlich, der nicht Gesang förmlich studirt, und soweit, wie ihm möglich geübt hat, wird schwerlich gut für Singstimmen schreiben, schwerlich die feinere musikalisch-sprachliche Deklamation sich aneignen, ja, er wird niemals der lebendigen Stimmführung (die etwas ganz Anderes ist, als die bloß richtige) ganz mächtig und sicher werden."

Wir unterscheiden weibliche und männliche Stimmen; die weiblichen werden eingetheilt in Sopran, Mezzosopran und Alt, die männlichen in Tenor, Bariton und Baß.

Der Umfang der Sopranstimmen ist:



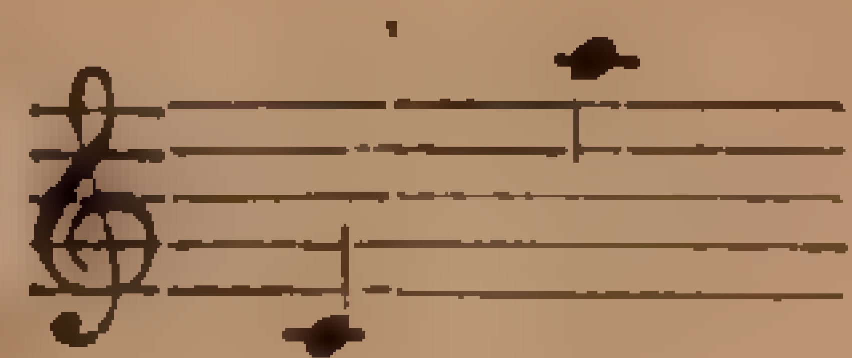
der Mezzosopranstimmen:



der Altstimmen:



der Tenorstimmen:



der Baritonstimmen:



der Baßstimmen:



Ich habe bei diesen Stimmen nur den allgemeinen Umfang angegeben, da einzelne Stimmen sich nach der Höhe wie nach der Tiefe hin ausdehnen. Man wird bemerken, daß die weiblichen und die Tenorstimmen im Violinschlüssel notirt sind, und zwar ist dies die gewöhnliche Schreibweise, nur muß man sich in diesem Falle den Klang des Tenors um eine Octave tiefer vorstellen. Es gibt aber auch noch einen andern Schlüssel, den ich hier ebenfalls anführen muß, weil er zuweilen vorkommt; man nennt diesen Schlüssel den C-Schlüssel, bezeichnet ihn mit  oder  und nennt dann den Ton auf der Linie, auf welcher der Schlüssel steht, C. So steht der C-Schlüssel

des Soprans (Mezzosoprans) auf der ersten, des Alts auf der dritten, des Tenors auf der vierten Linie.



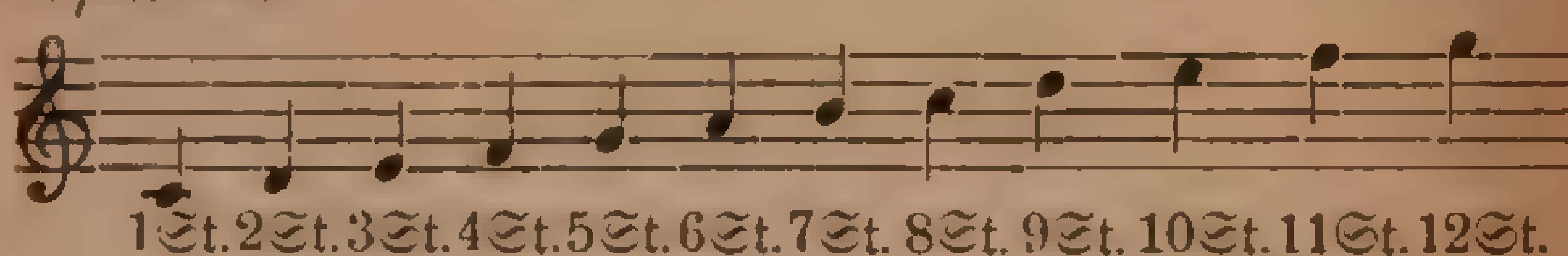
welche in der üblichen Schreibweise sein würden:



Zweites Capitel.

Die Intervalle.

Den Platz, der in einer Scala oder Tonleiter von einem Ton eingenommen wird, nennt man „Stufe". Wenn man z. B. den Ton C annimmt, und von diesem weiter schreibt, so erhält man

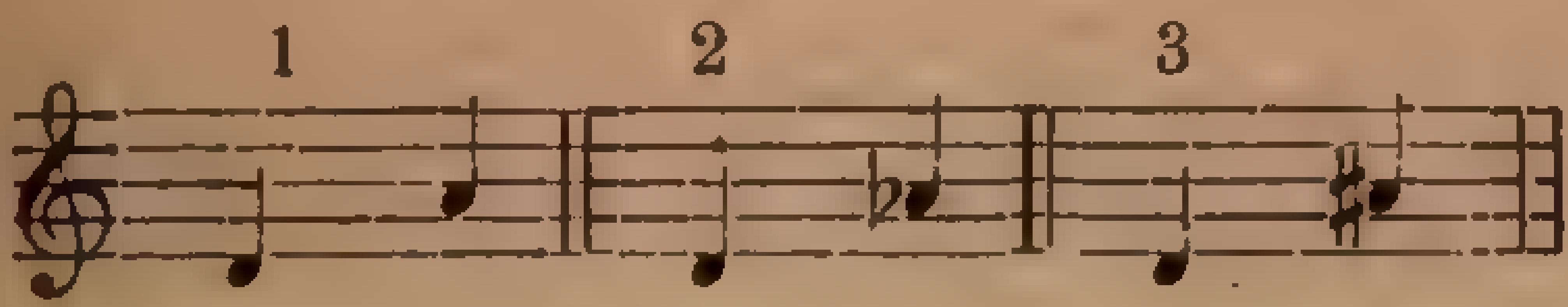


Die technischen Bezeichnungen für die Stufen sind:

1. Stufe — Prime, auch Tonika genannt,
2. " — Secunde,
3. " — Terz, auch Mediante genannt,
4. " — Quarte,
5. " — Quinte, auch Dominante genannt,
6. " — Sexte,
7. " — Septime,
8. " — Octave,
9. " — None,

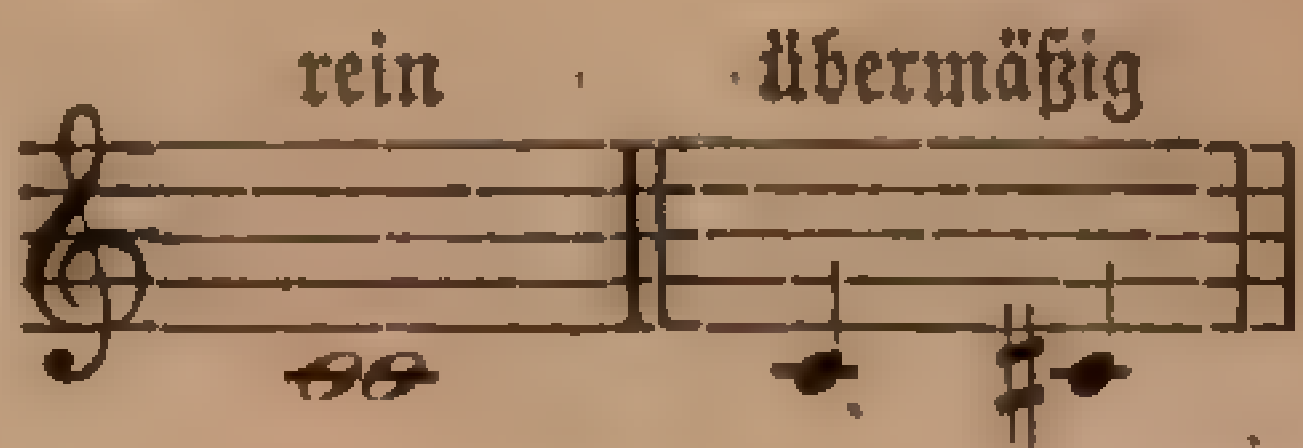
10. Stufe — Decime,
11. „ — Undecime,
12. „ — Duodecime,
u. s. w.

Man pflegt diese Stufen immer nach aufwärts zu zählen, kann es jedoch auch nach abwärts hin thun, nur muß in diesem Falle das Wort „Unter“ davorgesetzt werden. Ein Intervall ist der Zwischenraum zwischen zwei Stufen; da aber in der Musik Versetzungszeichen vorkommen, so genügen die oben angeführten Stufennamen nicht allein, und man bedient sich dazu der Beiwörter rein, klein, groß, übermäßig, vermindert. Z. B.



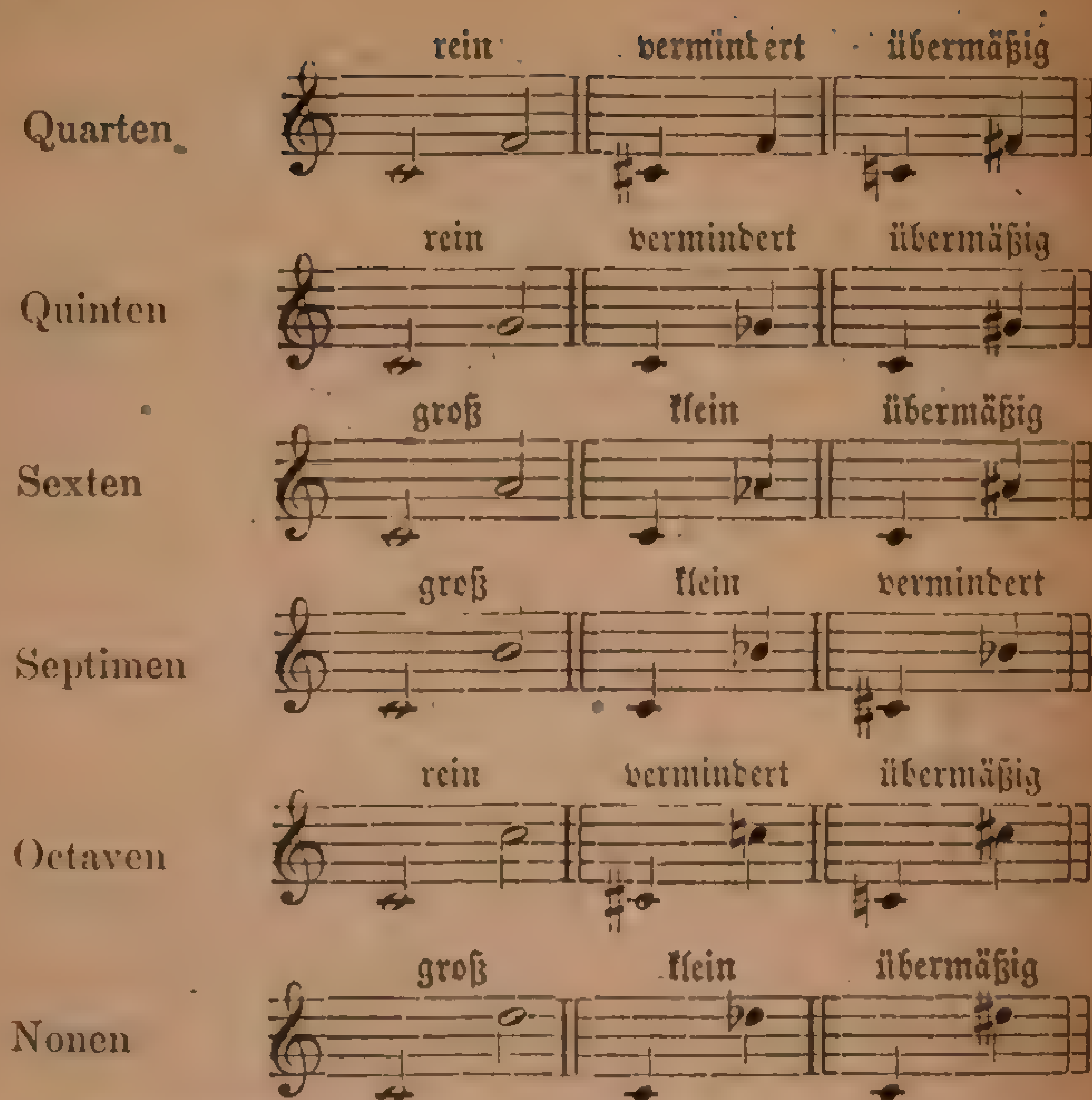
Wir haben hier drei Beispiele von Quinten; die erste eine reine, die zweite eine verminderte, die dritte eine übermäßige.

Für den Sänger ist es wichtig, den Klang der verschiedenen Intervalle dem Gehör einzuprägen; um dies bewerkstelligen zu können, ist es zuvörderst nothwendig, daß er sie überhaupt lernt; ich gebe deshalb hier eine ausführliche Tabelle der gewöhnlichsten Intervalle.

Primen 

Secunden 

Terzen 



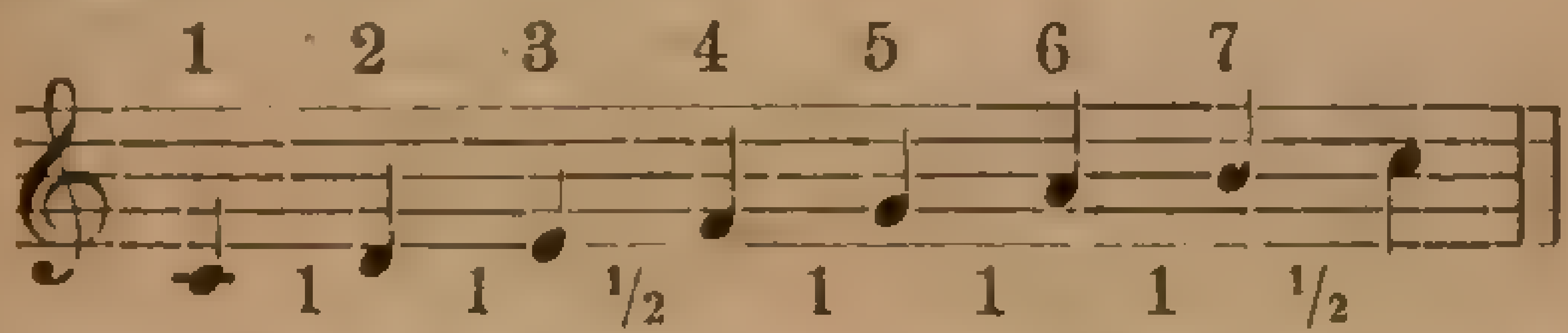
Will man nun diese Intervalle umkehren, so mag man sich die Regel merken, daß man, um die Benennung des umgekehrten Intervalls zu finden, den Intervall von der Zahl 9 abzieht; die sich aus der Subtraction ergebende Ziffer gibt den neuen Intervall; ferner muß man merken, daß in der Umkehrung aus groß: klein, vermindert: übermäßig und vice versa wird. Z. B. aus der reinen Quinte wird in der Umkehrung eine reine Quarte, aus der verminderten Septime eine übermäßige Secunde, aus der kleinen Terz eine große Sexte u. s. w. Man kann auch die Intervalle durch die Berechnung der dazwischen liegenden ganzen und halben Töne ausmessen; da ich es jedoch in diesem Buche nicht mit einem Jünger der Musikwissenschaft zu thun, sondern lediglich im Sinne habe, dem

Sänger praktische Anleitungen in Betreff des Treffens der Noten zu geben, so genügt, was ich bereits über die Intervalle und deren Benennung gesagt habe, vollkommen, und der Anfänger mag fleißige Uebungen darin anstellen, indem er sich selbst einen Grundton hinstellt und auf diesen die Intervalle baut. Er kann dies leicht thun, wenn er genau nach der angegebenen Tabelle vorgeht.

Drittes Capitel.

Die Tonarten.

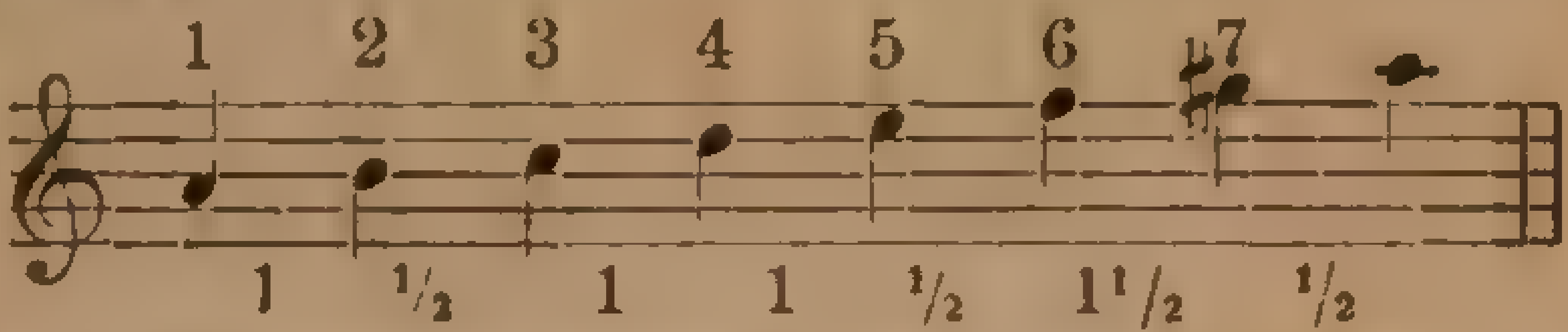
Eine Reihe von sieben Tönen, die in einer bestimmten Reihe einander folgen, nennt man ein Tongeschlecht; man unterscheidet dabei harte (Dur) und weiche (Moll) Tongeschlechter. Wenn man einen beliebigen Ton annimmt, und diesem sieben Töne folgen läßt, und zwar so, daß man zwischen der dritten und vierten Stufe und zwischen der letzten und der, die ihr zunächst folgen würde, halbe Töne erhält, während die übrigen Intervalle ganze Töne bilden, so erhält man ein hartes Tongeschlecht, z. B.:



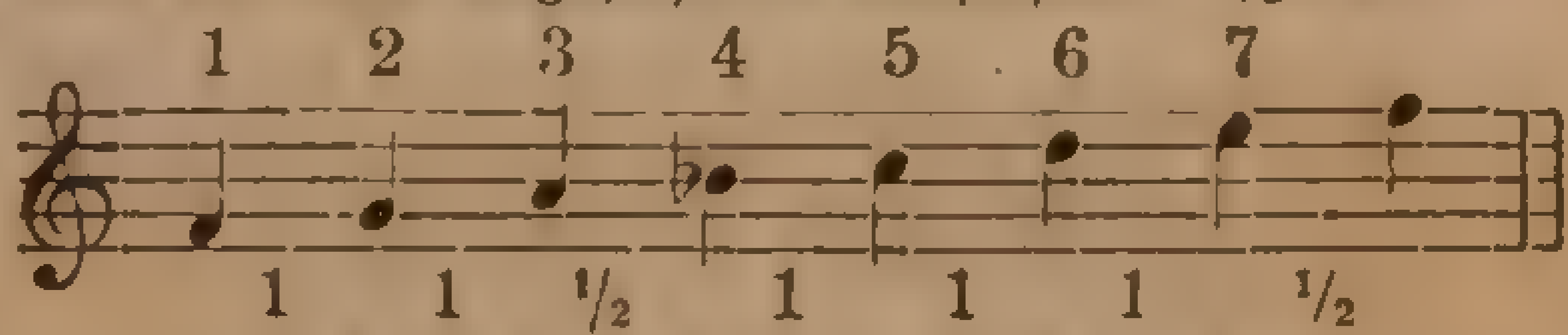
Baut man die sieben Stufen so aufeinander, daß die halben Töne zwischen der zweiten und dritten, und zwischen der letzten Stufe und der demnächst folgenden liegen, während die übrigen Intervalle ganze Töne bilden, so erhält man ein weiches Tongeschlecht. Z. B.



Man kann auch die Stufen des Moll-Tongeschlechtes so aufbauen, daß zwischen der zweiten und dritten, zwischen der fünften und sechsten und zwischen der letzten Stufe und der darauf folgenden halbe Töne liegen, während dann zwischen der sechsten und siebenten Stufe ein Intervall von 1½ Tönen liegt. Z. B.



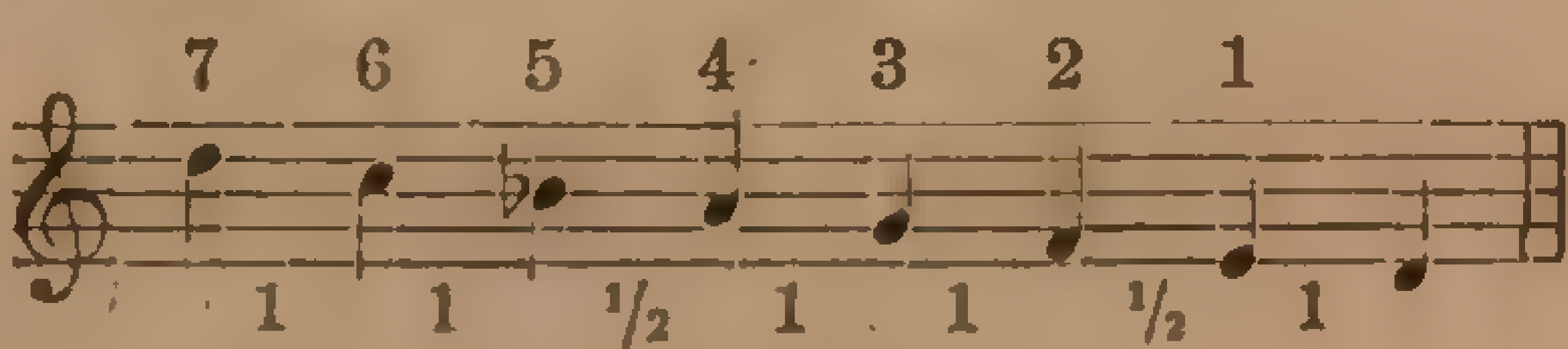
Die Vergegenwärtigung eines solchen Tongeschlechtes nennt man Tonarten, deren es vierundzwanzig gibt, da man auf jedem der zwölf in der Tonleiter befindlichen Halbtöne eine Dur- und eine Moll-Tonart aufbauen kann. Man kann die Tonleitern der verschiedenen Tonarten sehr leicht bilden, wenn man die oben angeführten nachahmt. Z. B.

Dur


Moll


oder:


Um die Moll-Tonarten abwärts zu bilden, muß man die sechste und siebente Stufe bei der ersten Art um einen halben Ton erniedrigen, bei der zweiten Art nur die siebente Stufe. Z. B.



Um nun die Notenschrift durch die vielen Versetzungszeichen nicht unleserlich zu machen, setzt man zu Anfang des Musikstückes diejenigen Versetzungszeichen, und zwar auf die betreffenden Linien und in die Zwischenräume, durch welche man während der Dauer des Stückes ein für allemal die Noten um einen halben Ton erhöht oder erniedrigt wissen will.

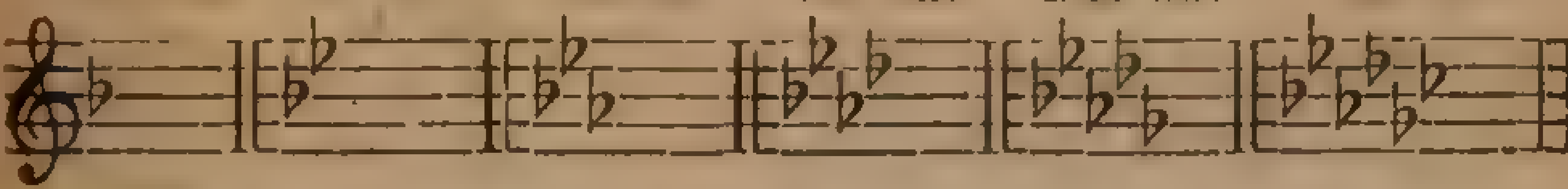
Die Dur-Tonarten sind also:

C-dur ohne Vorzeichnung.

G-dur D-dur A-dur E-dur H-dur Fis-dur



F-dur B-dur Es-dur As-dur Des-dur Ges-dur



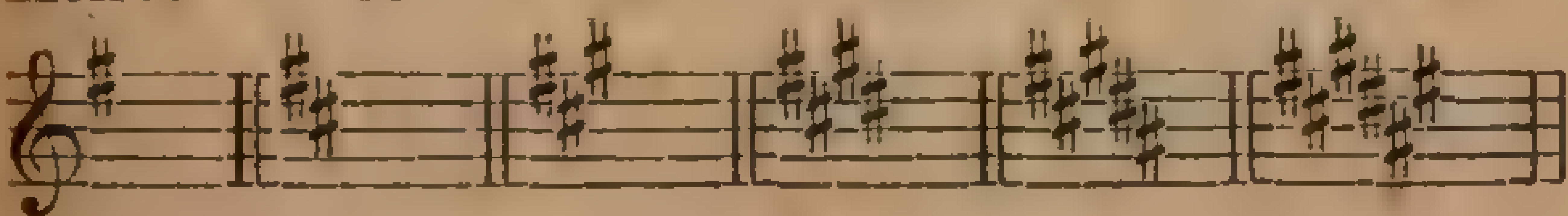
Auf den ersten Blick wird der Laie stutzen und hier dreizehn Dur-Tonarten finden, aber er möge nur bedenken, daß Fis und Ges zwei gleiche Töne, mithin auch die Tonarten, wenngleich die Vorzeichnung verschieden, doch einander auch gleich sein müssen.

Um nun bei den Moll-Tonarten die übermäßige Anzahl von Versetzungszeichen zu sparen, schreibt man diese nicht, wie die Dur-Tonarten, sondern bedient sich dazu der Vorzeichnung derjenigen Dur-Tonart, welche eine kleine Terz höher liegt. A-moll erhält die Vorzeichnung von C-dur, C-moll die von Es-dur u. s. w.

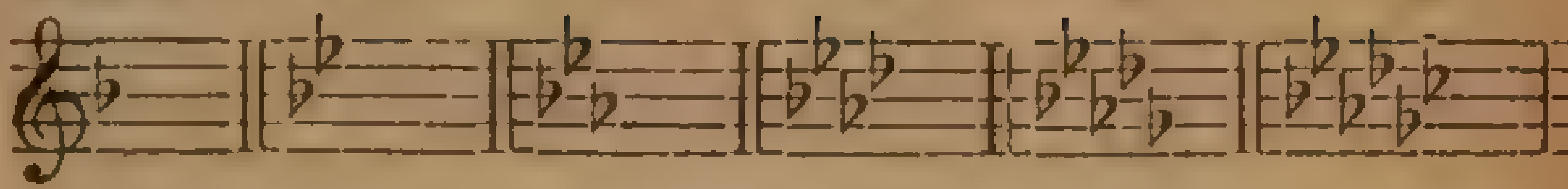
Folgendes ist das Verzeichniß der Vorzeichnungen für Moll-Tonarten:

A-moll ohne Vorzeichnung.

Dur G D A E H Fis
Moll E H Fis Cis Gis Dis



Dur	F	B	Es	As	Des	Ges
Moll	D	G	C	F	B	Es



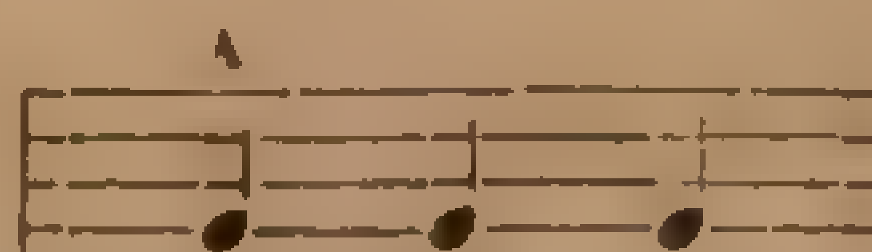
Wenn nun in Tonstücken Töne erhöht oder erniedrigt werden sollen, die in der Vorzeichnung nicht enthalten sind, so bedient man sich der ♯ und ♭, die vor die betreffenden Noten gesetzt werden; um sie in den früheren Stand zurückzuführen, benutzt man das Auflösungszeichen ♮. Da nun eine Vorzeichnung eine Dur- oder eine Moll-Tonart bezeichnet, so wird es schwer sein, sofort beim Anblick eines Tonstückes die richtige Tonart zu erkennen; aber da thut man am besten, den letzten Ton im Baß zu betrachten, und dieser entscheidet; z. B. bei einer Vorzeichnung von zwei ♭:

Ist der letzte Ton im Baß B, so ist das Stück in B-dur, ist er G, so ist es in G-moll.

Viertes Capitel.

Die Taktarten.

Unter Takt versteht man die Eintheilung der Töne, welche aufeinander folgen, in gleiche Zeitgrenzen. Im Takte selbst unterscheidet man accentuirte und nicht accentuirte Töne, welche ein feinfühliges musikalisches Ohr sehr leicht unterscheiden lernt. Z. B.

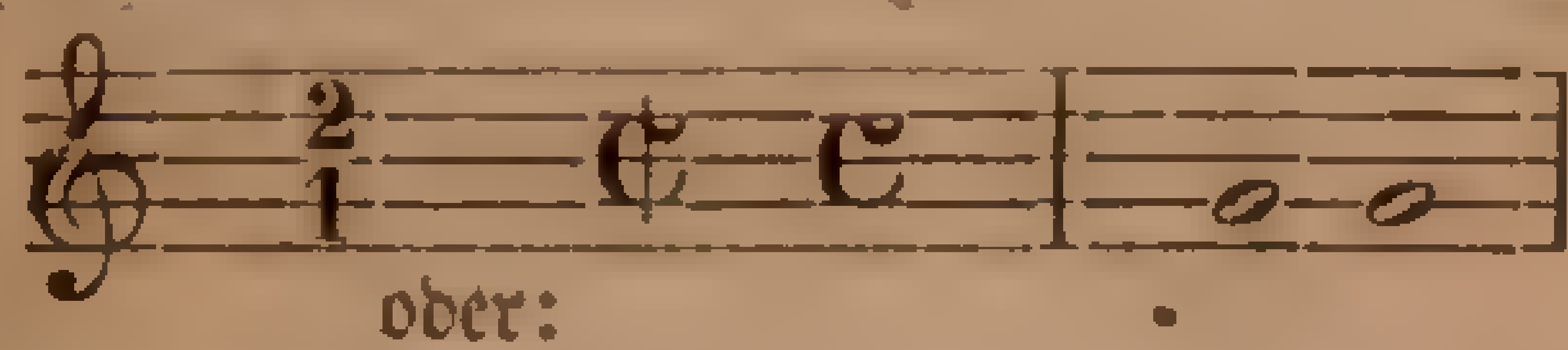
 oder: 

Bei dem ersten Beispiel haben wir eine accentuirte und eine nicht accentuirte Note, bei dem zweiten dagegen eine accentuirte und zwei nicht accentuirte Noten. Ein Taktteil,

welcher einen natürlichen Accent mit sich bringt, nennt man einen guten Takttheil, die übrigen im Gegensatze schlechte Taktheile. Man unterscheidet zweierlei Taktarten, die geraden, d. h. zweitheiligen und die ungeraden, d. h. dreitheiligen Taktarten.

Zu den geraden Taktarten gehören:

1) Der große Allabreve-Takt, durch Zahlen $^2/_1$ oder auch durch 𝄵 oder 𝄵 bezeichnet (allerdings kommt diese Taktart im Gesange selten vor).



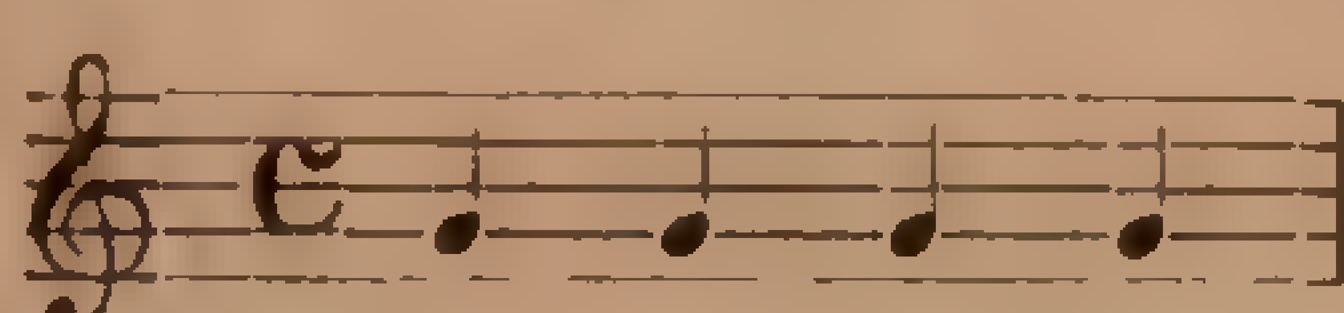
2) der kleine Allabreve-Takt; er wird durch $^2/_2$ oder 𝄵 bezeichnet, indessen ist die erste Bezeichnung kaum mehr gebräuchlich; der Sänger mag darauf achten, daß bei dieser Taktart der Dirigent niemals, selbst wenn der Takt vier einzelne Viertel enthält, mehr als zwei Schläge für den ganzen Takt gibt.



3) der Zweivierteltakt.



4) der Viervierteltakt, auch ganzer Takt genannt, aus dem Zweivierteltakt gebildet und mit $^4/_4$ oder gebräuchlicher 𝄴 bezeichnet.



Zu den ungeraden Taktarten gehören:

1) der Dreizweiteltakt.



2) der Dreivierteltakt.



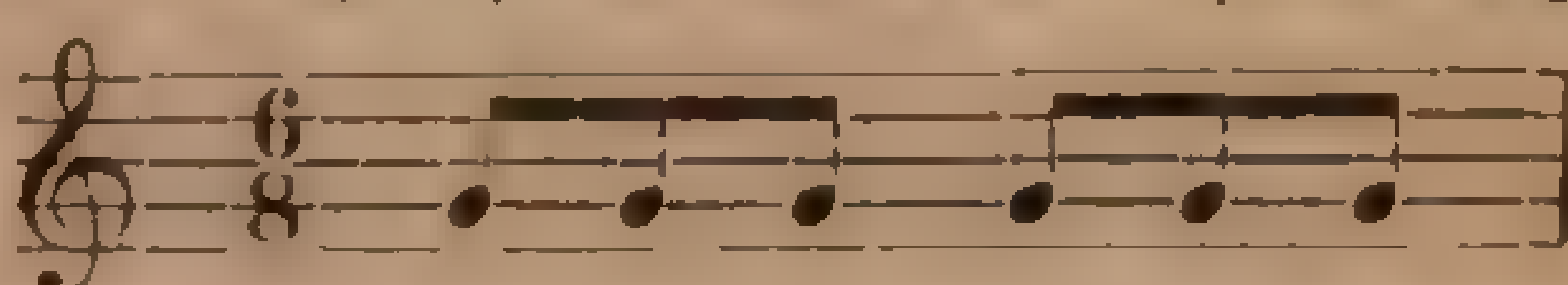
3) der Dreiachteltakt.



4) der Sechsvierteltakt, welcher aus dem $^3/_4$ Takt gebildet ist.



5) der Sechsachteltakt, aus dem $^3/_8$ Takt gebildet



6) der Neunachteltakt, ebenfalls aus dem $^3/_8$ Takt gebildet.



7) der Zwölfachteltakt, ebenfalls aus dem $^3/_8$ Takt gebildet.



Ich habe oben bemerkt, daß es gute und schlechte Takttheile gibt; relativ gut ist jeder Takttheil, der mehr betont

wird, als ein anderer, mit welchem er verglichen wird, relativ schlecht ist jeder Takttheil, welcher weniger betont wird, als ein anderer, mit welchem er verglichen wird. Die Ausführung der Musikwerke wird bei gemeinschaftlicher Aufführung durch ein leises Zählen geregelt, während der Dirigent mit Hilfe des Taktstockes die Takttheile markirt.

Um den Sänger daran zu gewöhnen, Dirigenten folgen zu können, gebe ich hier die gebräuchlichsten Taktarten an, wie der Dirigent sie markirt.

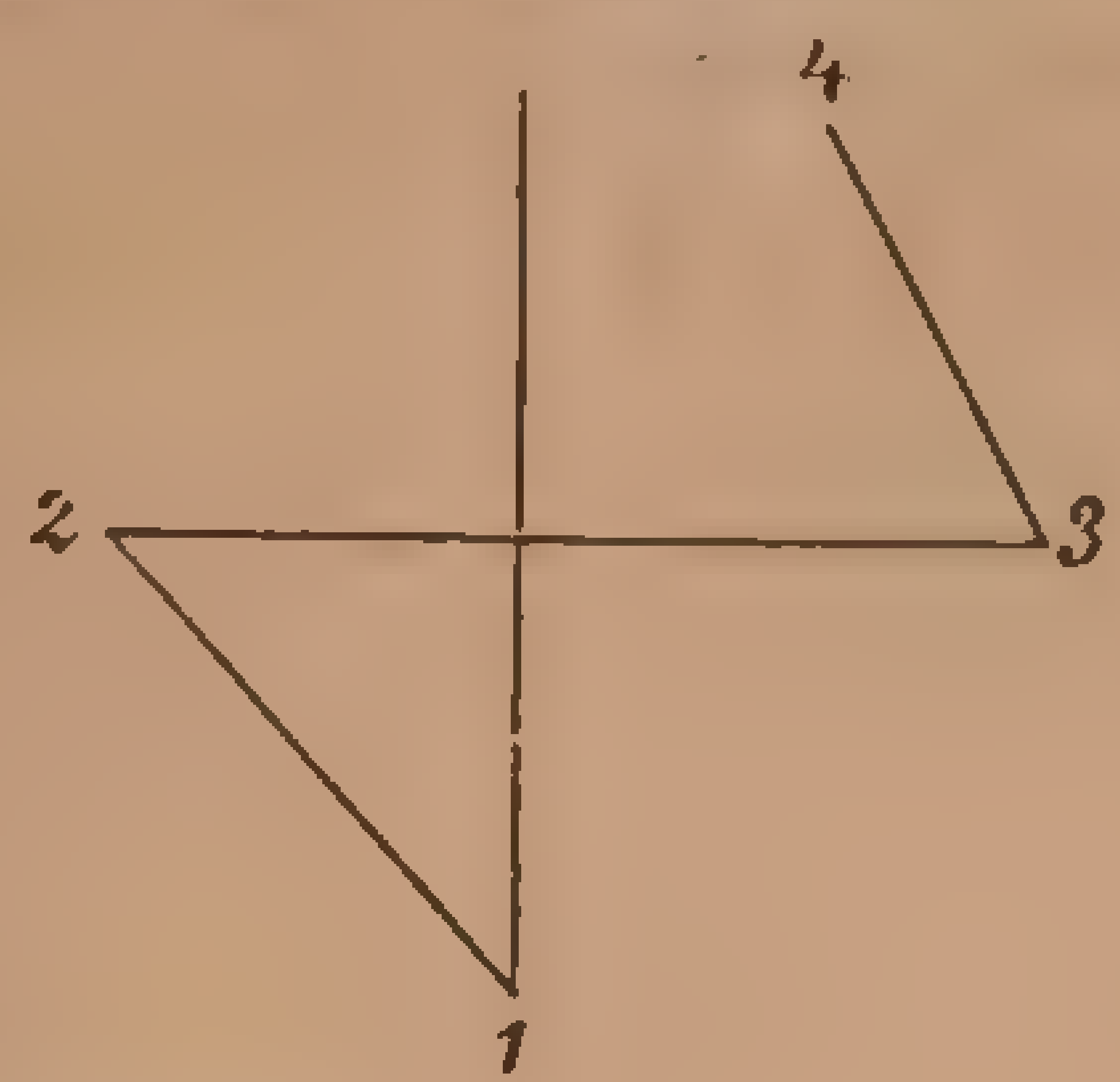
Zur Erleichterung mag die Erklärung vorangehen, daß in allen Fällen auf den vollen Takteintritt der Niederschlag fallen muß.

Gerade Taktarten:

Alla breve und $^2/_4$ Takt, ebenso $^4/_4$ im schnelleren Tempo.



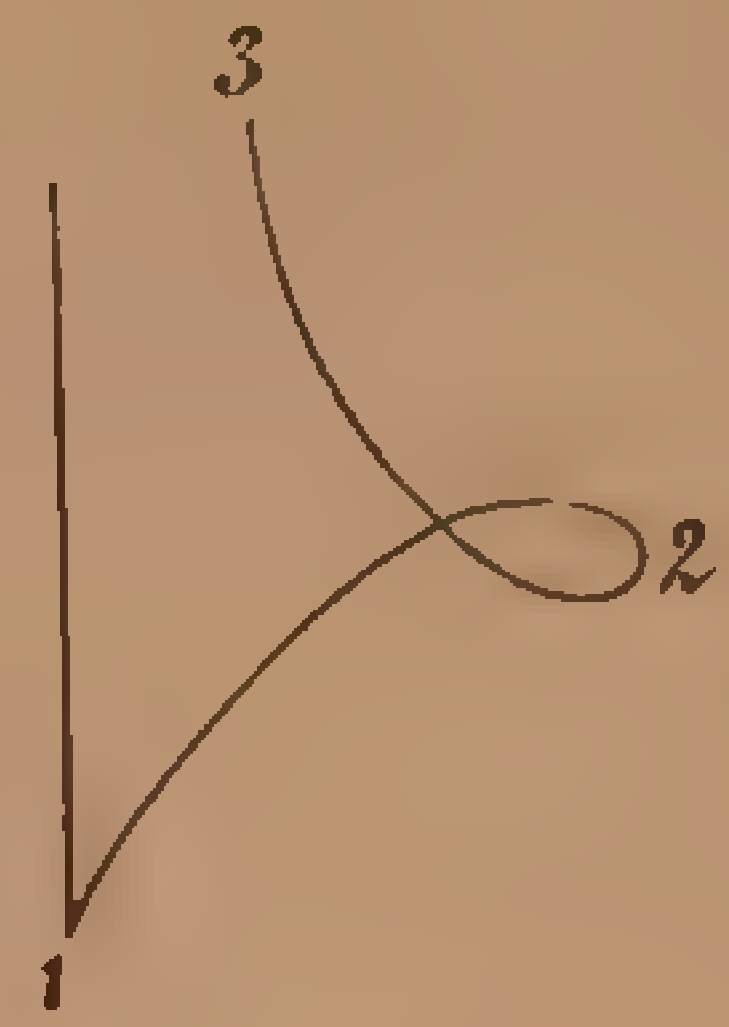
Vierviertel Takt im gewöhnlichen Tempo.



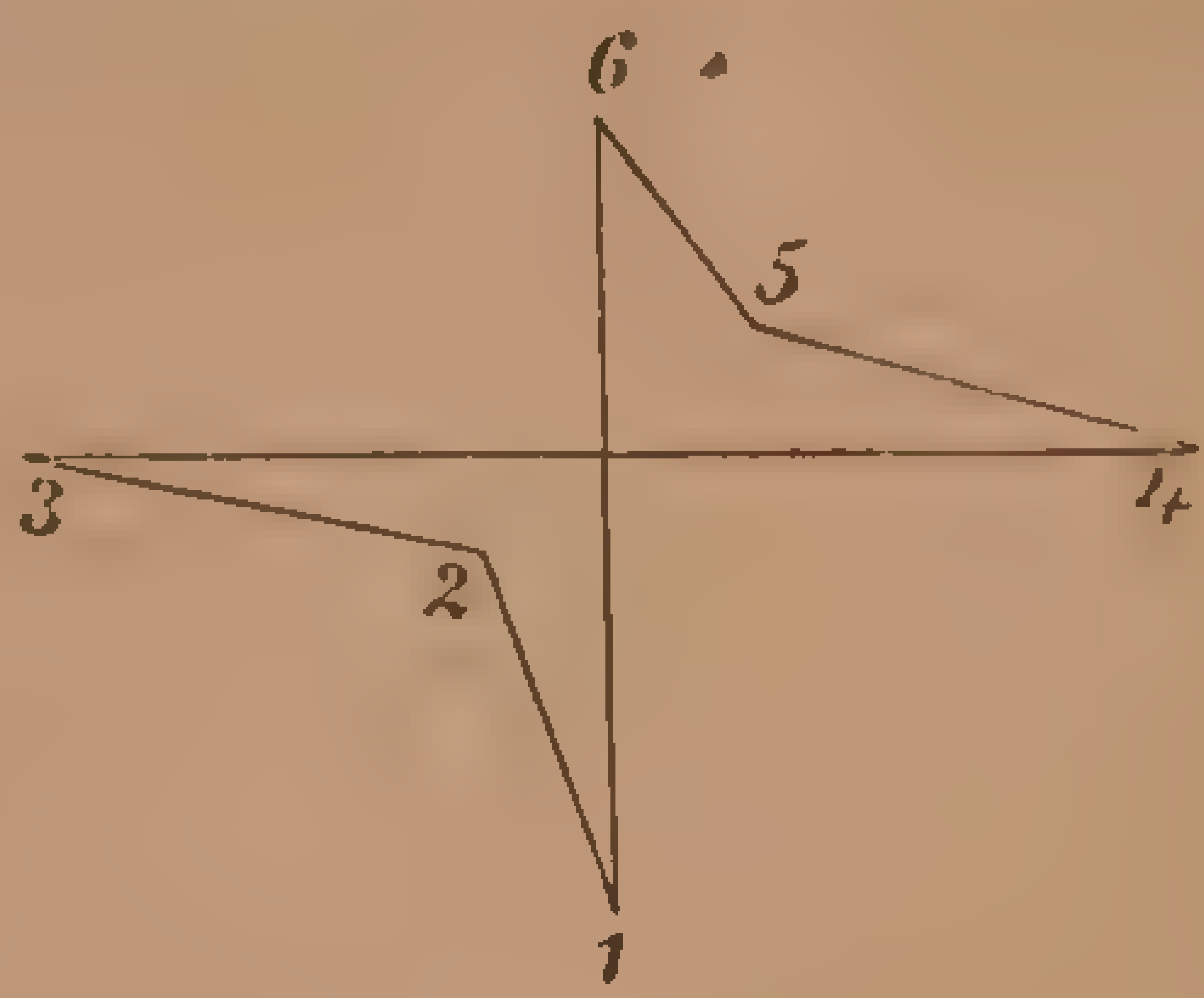
Ungerade Taktarten:

Dreihalbe, $^3/_4$ und $^3/_8$ Takt; (die beiden letzteren erhalten zuweilen nur einen einzigen Schlag, indem der

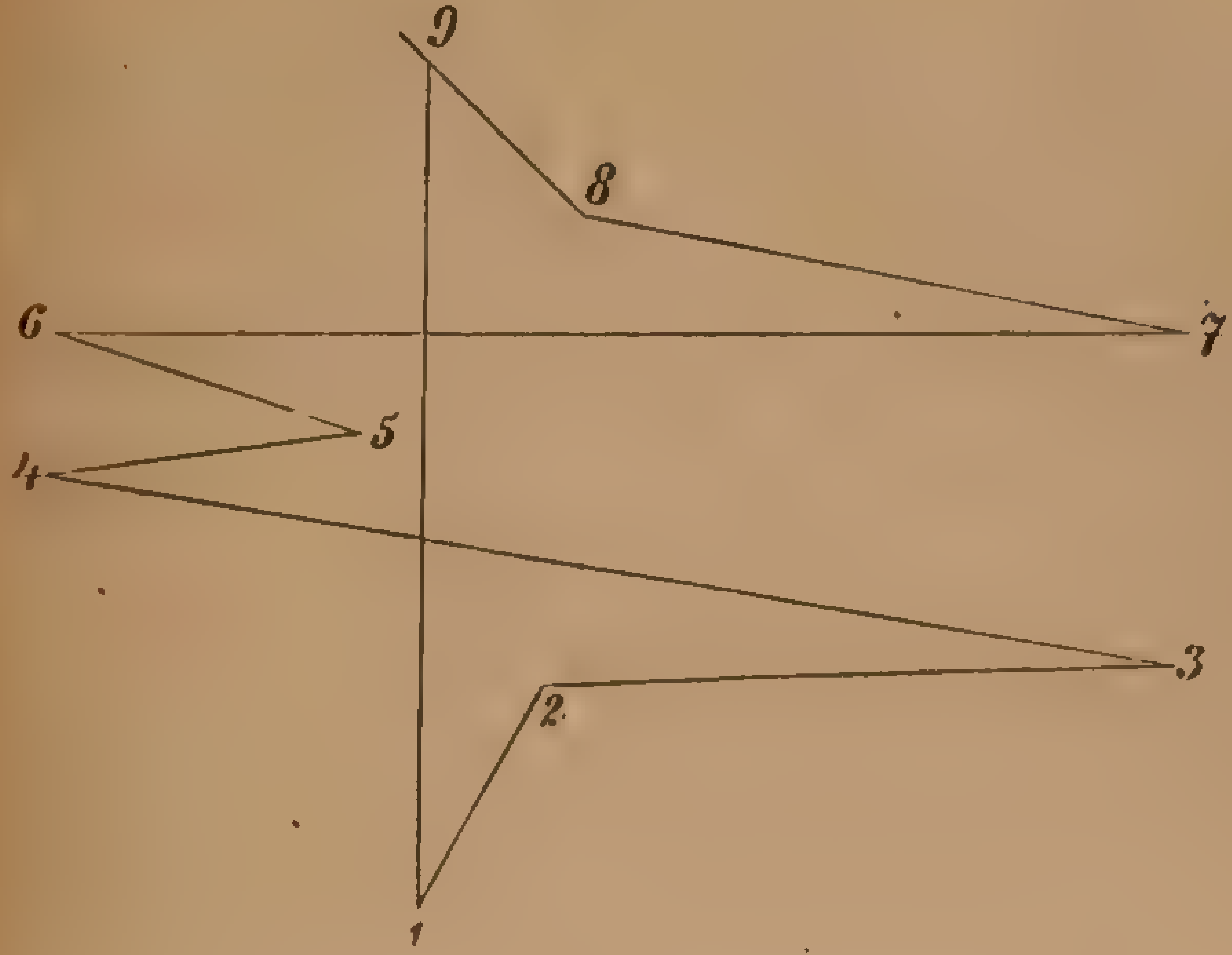
Dirigent im schnellen Tempo nur den Takteintritt markiren kann.)



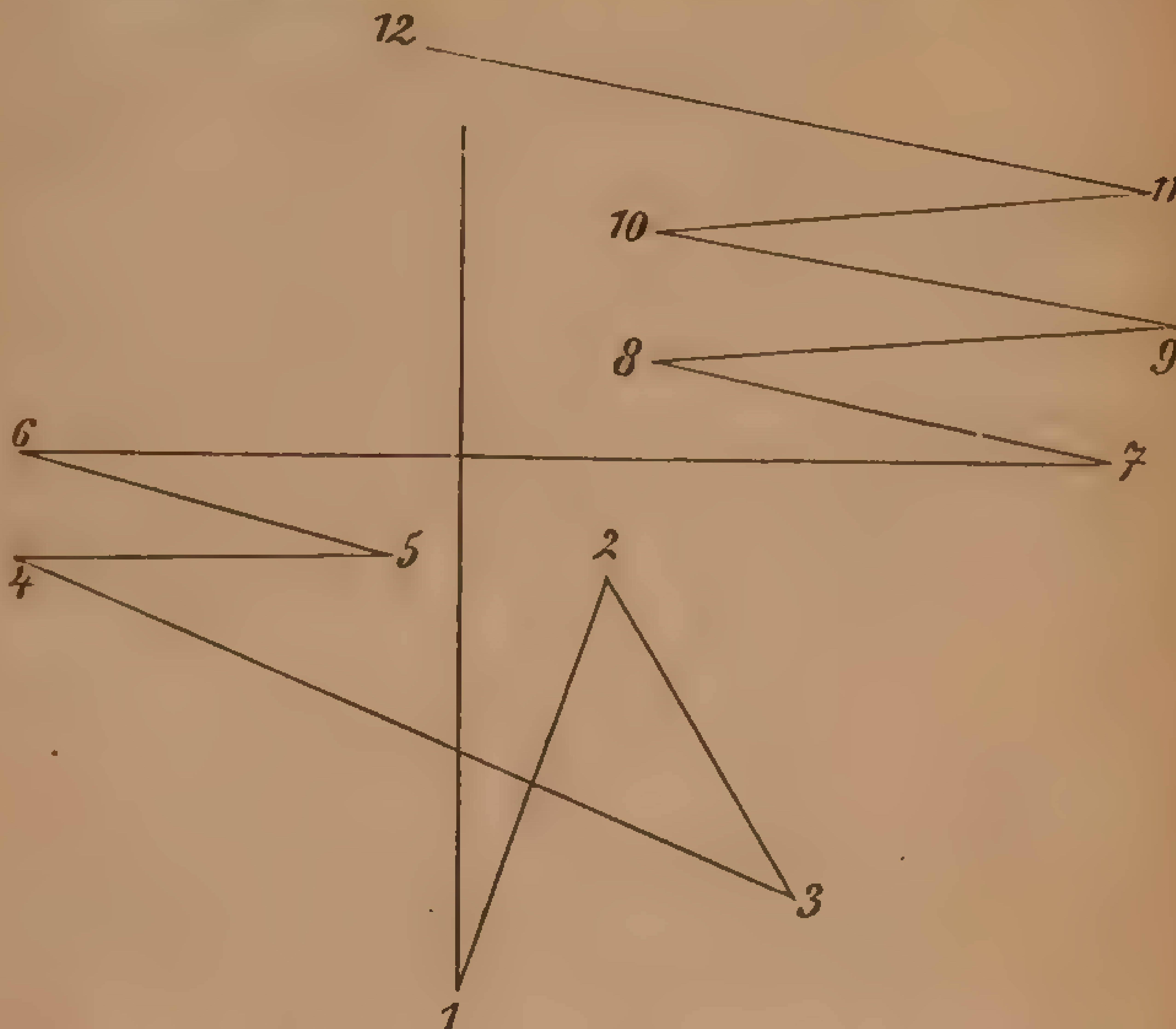
Sechs Achtel: in schnellem Tempo wie Alla breve; im langsamen Tempo:



Neun Achtel im schnellen Tempo wie $^3/_4$ Takt; im langsamen Tempo:



Zwölf Achtel Takt im schnellen Tempo wie $^4/_4$; im langsamen Tempo:



Ich habe soeben den $^6/_8$ und $^{12}/_8$ Takt zu den ungeraden Taktarten gerechnet, indem ich sie von dem $^3/_8$ Takte ableitete; will man sie von dem $^2/_4$ und $^4/_4$ Takt ableiten, und die Achtel als Triolen betrachten, so sind beide Taktarten als zu den geraden gehörig zu betrachten.

Fünftes Capitel.

Die Zeitmaße.

Die verschiedene Bewegung in einem Tonstücke in Bezug auf den Grad der Schnelligkeit oder Langsamkeit wird Tempo

oder Zeitmaß genannt. Obwohl die Componisten das Zeitmaß vorschreiben, ist es doch dem Geschmack des Einzelnen, bei gemeinschaftlichen Aufführungen dem Dirigenten überlassen, dieses Zeitmaß zu interpretiren.

Allerdings existirt unter dem Namen Mälzel's Metronom eine kleine Maschine, welche durch langsame und schnelle Schwingungen eines Pendels das Zeitmaß genau angibt, welches Componisten beispielsweise mit M. M. ♩ = 100 bezeichnen, indessen wird der routinirte Dirigent dieses Metronoms sich nur in den seltensten Fällen bedienen, und dem dilettirenden Sänger ist schon deshalb nicht anzuempfehlen, sich an ein Metronom zu gewöhnen, da man es nicht immer zur Hand haben kann, und einmal daran gewöhnt, schwer eine selbstständige Anschauung von einem Zeitmaße gewinnt.

Die Haupt-Zeitmaße sind:

Allegro, Moderato, Andante,
schnell, mäßig. langsam.

Vom Allegro sind die Abarten: Prestissimo, sehr eilig, presto, eilig, Allegro moderato, mäßig schnell und Allegretto, ein wenig langsamer als Allegro moderato; ferner quasi Presto, Presto non troppo, Allegro assai, Allegro molto.

Langsamer als das Moderato, aber schneller als das Andante sind: Andantino, Andante con moto; langsamer als das Andante sind: Andante sostenuto, Adagio non troppo, Adagio, Lento, Larghetto, Largo.

Das „Tempo giusto“ heißt in angemessenem Zeitmaße und bleibt dem Ausführenden dabei nur die Pflicht, den Charakter des Tonstückes zu wahren.

Nicht selten steht bei der Bezeichnung des Tempo noch ein erläuterndes Beiwort; das ist schon etwas, was nicht mehr das Zeitmaß angeht, sondern dem nächsten Capitel angehört.

Sechstes Capitel.

Die Vortragszeichen.

Die einfachsten Vortragszeichen sind diejenigen, welche sich auf den Grad der Stärke des Tones beziehen; sie heißen:

ppp, so leise als möglich, pp (pianissimo), sehr leise, p (piano), leise, fff, so stark als möglich, ff (fortissimo), sehr stark, f (forte), stark; pf (piu forte), stärker, mf (mezzo forte) halb stark, sf, sfz, fz (sforzando), durch stärkere Betonung hervorzuheben; sfp stark anzugeben und sofort leise verklingen lassen, marcato (auch ∧ oder < oder > auszudrücken, wenn es nur eine einzelne Note betrifft) hervorzuheben u. s. w., crescendo (cresc., cr. oder <) stärker werden, decrescendo (decresc., decr.) oder > schwächer werden, diminuendo (dim.), schwächer werden, rinforzando, erstarkend, Kraft gewinnend; letzteres ist für ganze Stellen dasselbe, was sfz für einzelne Töne ist.

Nächst den genannten Vortragszeichen gibt es solche, die den Takt und das Tempo näher bestimmen.

Recitativo (von welchem ich später ausführlich spreche) nach Art des Erzählens, gleichsam deklamirend, außer Takt und Zeitmaß; ad libitum, a piacere, in beliebigem Zeitmaß vorzutragen; tempo rubato, in wechselndem Zeitmaße; accelerando, schneller werdend, stretto, immer eilender, ritardando, rallentando, langsamer werdend. Die Aufhebung dieser Vortragszeichen geschieht durch die Worte: a tempo.

Eine dritte Art von Vortragszeichen ist mehr für die Instrumentalisten berechnet; da jedoch auch der Sänger davon Gebrauch machen kann, so füge ich hier ein:

Staccato, kurz abgestoßen, auch ausgedrückt durch Punkte und Striche über und unter den Noten.

Der Gegensatz des Staccato ist das Legato, gebunden, durch einen Bogen über oder unter den Noten bezeichnet.

Schließlich sind noch die Vortragszeichen zu nennen, deren ich bereits im vorigen Capitel gedachte.

Dolce, sanft, dolcissimo, sehr sanft, vivace, lebhaft, con fuoco, feurig, furioso, wild, energico, energisch, amabile, liebenswürdig, gracioso, anmuthig, appassionato, leidenschaftlich, maëstoso, majestätisch, grandioso, großartig, u. s. w.

Siebentes Capitel.

Der Natursänger.

Was ich in den vorigen Capiteln gesagt und beschrieben, ist für alle diejenigen, welche sich dem Gesange widmen, bestimmt; es ist dabei gleichgiltig, ob sie professionell oder dilettirend wirken wollen, die nothwendigen Formen der musikalischen Elementarlehre müssen oder sollen ihnen eigen sein. Ich sage: sollen, denn die Erfahrung hat mich gelehrt, daß es der Sänger gar viele gibt, welche nicht einmal die nothwendigsten Begriffe der musikalischen Formenlehre mitbringen, und dennoch zu den ausübenden Künstlern gerechnet werden.

Es wird in dieser Beziehung in den Reihen der Sänger von Fach viel mehr Unfug getrieben, als unter der Schaar von Dilettanten.

Und doch ist es Jedem an's Herz zu legen, sich nicht zu täuschen, nicht etwa die primitivsten Dinge des Formenwesens zu verschmähen, und dem Gesangsstudium allein zu vertrauen. Was hilft es dem Sänger, der durch seine Stimme Bewunderung erregt, wenn man ihm stets den Vorwurf macht, er fehle in dem Rhythmus, oder wenn sein Studium des „Treffens" ein so mangelhaftes war, daß er jede, auch nur die geringste Gesangsstelle sich vorspielen läßt, und dann erst nachzusingen im Stande ist.

Ich setze voraus, daß derjenige, der dieses Buch liest und mit Bewußtsein liest, sich mit den ersten Capiteln desselben so lange und ausdauernd beschäftigt hat, daß er mich jetzt ganz vollkommen wird verstehen können.

Der Natursänger, d. h. derjenige, welcher nicht nach Ausübung der Kunst als Lebensberuf strebt, der nicht einmal daran denkt, den Kunstgesang zu pflegen, sondern lediglich der Unterhaltung ein Stündchen weihen will, soweit seine Stimmmittel ihm dies erlauben, muß durch ein gutes Gehör unterstützt werden; das Gehör ist für ihn ein Haupterforderniß, ja, es ist der wesentliche Faktor, welcher ihm den Gesang ermöglicht.

Was ist Gehör? Es ist die Gabe, vermittelst des Ohres eine Folge von Tönen zu vernehmen, und sie rhythmisch und melodisch bestimmt wiedergeben zu können.

Es ist diese Anschauung vom Gehör eine gewöhnliche, vulgäre und berechtigte.

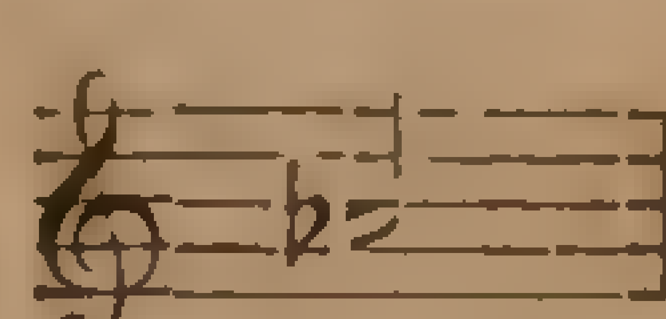
Es ist der angeborene Sinn für Musik, welcher sich in ihm bekundet, das natürliche, instinktive Nachahmen einer melodischen Phrase ohne Bewußtsein, ohne welche Rechenschaft.

Aber es gibt noch eine andere Art von Gehör, und zwar das Gehör, von welchem ich hier spreche, welches selten angeboren wird, sondern erlernt und geschärft werden muß.

Es ist das Gehör, welches sich aus der Kunst ergibt, die Noten lesen zu lernen, welches durch das Studium der in dem zweiten Capitel berührten Intervalle vermittelt wird. Wenn der Sänger z. B. den Grundton erhält:



und es wird ihm die Aufgabe gestellt, zu diesem Grundton die kleine Terz zu singen, so muß die Praxis ihn dahin führen, daß er nicht allein weiß, daß die kleine Terz von dem gegebenen Tone



ist, sondern sein Ohr muß so scharf sein, daß er diesen Ton auch eben so schnell, wie der Verstand ihn findet, mit der Kehle singen kann; will man statt der kleinen Terz die große Terz,

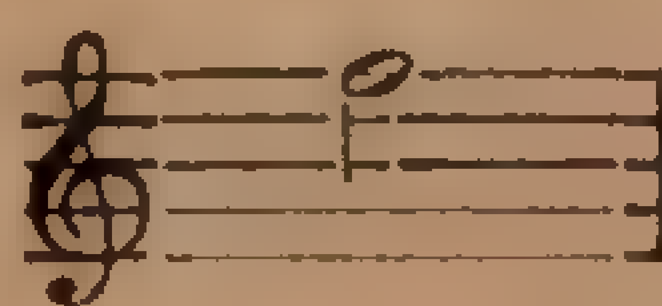
so muß der Sänger einen halben Ton höher gehen und erhält den Ton



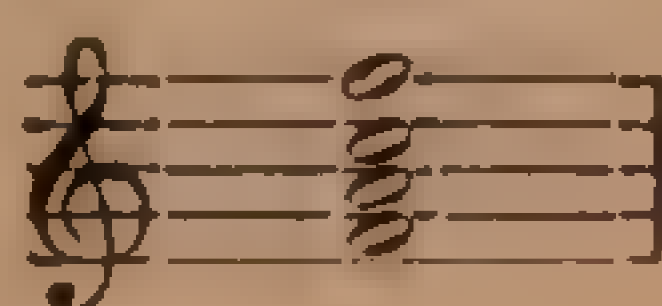
von diesem Ton eine kleine Terz höher erhält er den Ton



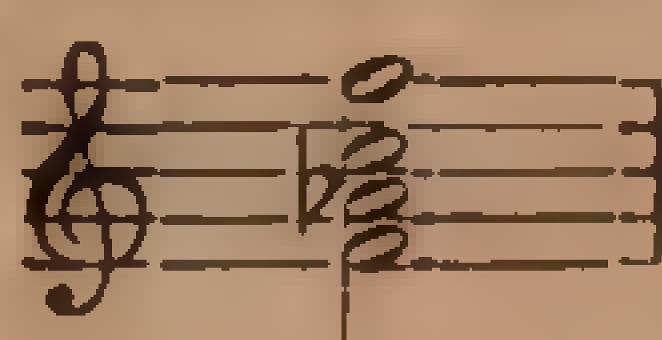
und springt er von diesem Tone dann eine Quarte höher, so erhält er den Ton:



Der Sänger hat nun in dem gegebenen Beispiel zwei Accorde erlangt, und zwar den ersten

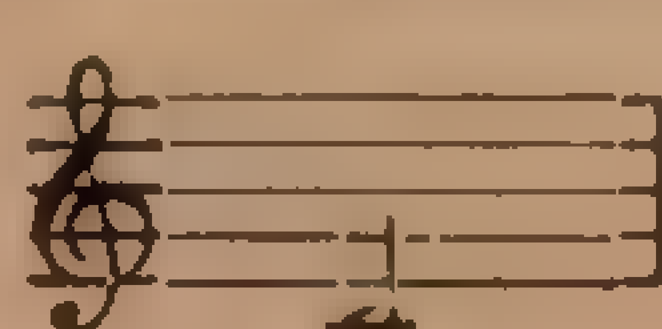


Grundton, große Terz, kleine Terz und Octave, und ferner



Grundton, kleine Terz, große Terz und Octave; im ersteren Falle ist der Fdur-Accord, im zweiten der Fmoll-Accord erreicht.

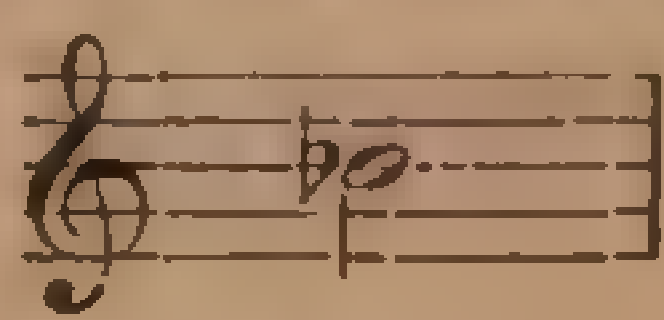
Es ist dies die einfachste Uebung des „Treffens", welche der Sänger auszuführen hat; aber es gibt auch deren schwierigere. Ich nehme z. B. den Grundton



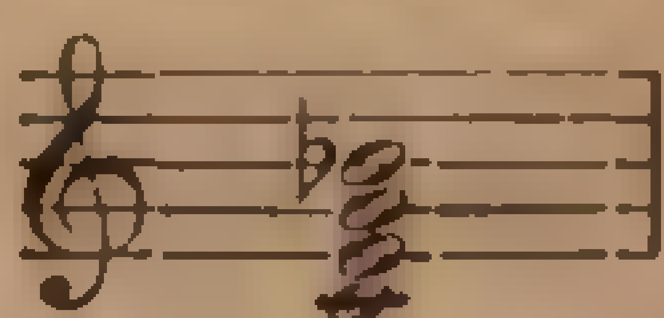
Von diesem Grundtone gehe ich zuerst in die große Terz und dann wieder in die kleine Terz, so erhalte ich:



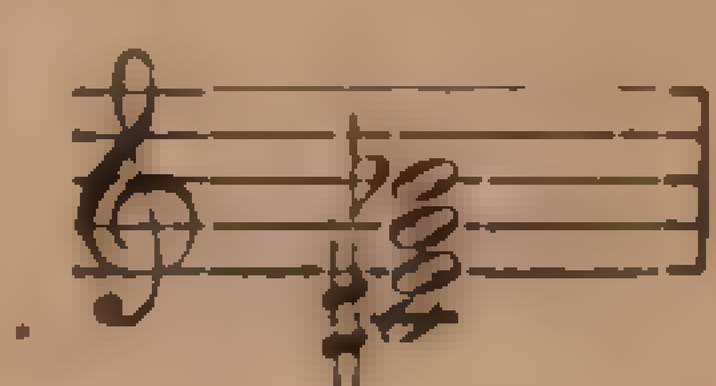
Würde ich von dem jetzigen obersten Ton wieder eine Quarte hinaufsteigen, so würde ich, wie bei dem vorigen Beispiele, wieder den C dur-Accord erhalten, statt dieser Quarte nehme ich aber jetzt nur die kleine Terz, das ist



so daß der erhaltene Accord heißt:

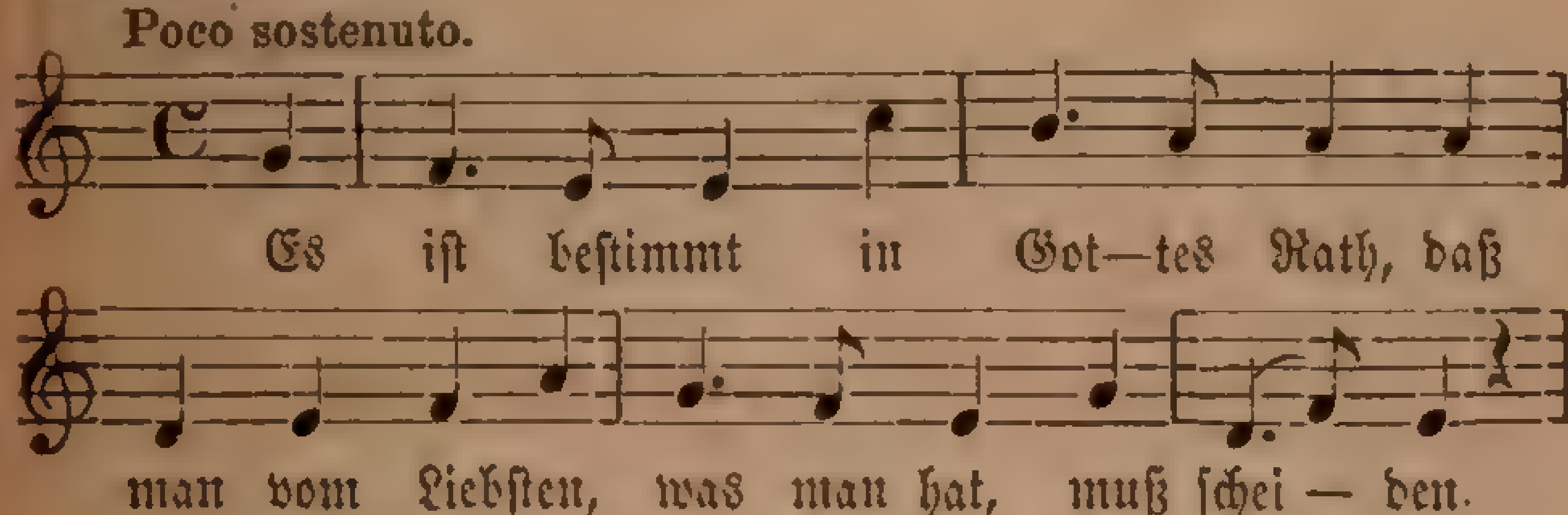


Wenn wir den untersten und obersten Ton dieses Accordes betrachten, so werden wir das Intervall der kleinen Septime bemerken, wornach auch der Accord seinen Namen erhält. Wenn ich nun den untersten Ton eine halbe Stufe erhöhe, also ihm den obersten näher bringe, so erhalte ich das Intervall zwischen beiden Tönen von einer verminderten Septime und den Accord



es ist dies ebenfalls einer derjenigen Accorde sammt seinen Intervallen, welche sich das Ohr des Sängers wohl einzuprägen hat. Es ist für mich selbstverständlich nicht möglich, alle einzelnen Beispiele möglicher Intervalle hier aufzuführen, und zu zergliedern; ein einziges Beispiel weniger Takte eines Liedes mag genügen, zu beweisen, wie beim Gesange das Ohr vom Verstande unterstützt werden muß; ich wähle die ersten

Takte des Mendelssohn'schen Volksliedes „Es ist bestimmt in Gottes Rath"



Zuerst blicken wir auf die Vorzeichnung des Stückes, welche sich hier als C-dur herausstellt, dann wenden wir unsere Aufmerksamkeit der Taktart zu, die sich als $^4/_4$ Takt ergibt, und drittens sehen wir als Tempo vorgeschrieben poco sostenuto, d. h. wenig getragen.

Um nun den Anfangston zu treffen, muß uns der Grundton gegeben sein.

Diejenigen, welche nach dem Gehör einen richtigen Accord finden können, und zwar mit dem genau der Stimmgabel gleichkommenden Grundton, sind Specialitäten und gehören zu den Seltenheiten.

Im Allgemeinen muß der Grundton angegeben werden, also hier C. Ist nun das C gegeben, so haben wir nichts anderes zu thun, als fünf Töne oder, um es technisch auszudrücken, eine Quinte hinaufzugehen und wir befinden uns auf dem Tone, den wir zum Anfange des Liedes brauchen.

Von diesem Tone G zu dem nächstfolgenden F ist ein ganzer Ton tiefer und zwar der nächstfolgende abwärts in der Stufenleiter von C dur, mithin sehr leicht zu finden; eben so gelangt man einen halben Ton tiefer auf die nächstliegende tiefere Stufe E. Von E nach C ist eine große Sexte; dieses Intervall dürfte dem Sänger nur beim Anblicke Schwierigkeiten bereiten, wenn man sich vergegenwärtigt, daß das C, wohin man gelangen soll, der Grundton ist, so wird man es vermittelst dieses praktischen Hilfsmittels leicht erreichen. Von C nach H geht man in der Stufenleiter einen halben Ton

tiefer, von H nach A einen halben Ton; der Sprung von A bis D ist eine Quinte, an die sich allerdings ein ungeübtes Ohr erst wird gewöhnen müssen; die reine Quinte wird zuerst fremdartig klingen, doch bald dem Ohr gefügig werden; von D nach E ist ein ganzer Ton, von E nach F ein halber; es sind dies nur Intervalle, welche in der Stufenleiter der Tonart liegen.

Das Intervall von F nach A ist eine große Terz, welches leicht erreichbar ist; eben so leicht ist der Sprung nach G, von G nach F, von F nach E; von E nach G ist eine kleine Terz, von G nach D ist eine reine Quarte, die anfänglich dem Ohr Schwierigkeiten bereiten wird; von D nach F ist eine kleine Terz und von F nach E ein halber Ton.

Man ersieht aus dieser Zergliederung, wie einfach die Zerlegung einer Melodie nach Intervallen ist; wenn man dieselben in dem zweiten Capitel mit Aufmerksamkeit sich eingeprägt, so hat man jetzt wenig Mühe, sie auch dem Ohr gefügig zu machen.

Um mit der Melodie zugleich den richtigen Rhythmus zu treffen, muß der Anfänger zunächst jenen Noten sein Augenmerk zuwenden, welche einen Punkt hinter sich haben, mithin um ihren halben Werth zu verlängern sind.

Hat man diese beachtet, so beginnt man entweder mit der Hand vier Viertel zu schlagen, oder im Stillen sie zu zählen, und fängt im ersten Takt auf Vier zu singen an. —

Ich habe soeben eine Stimmgabel erwähnt, deren man sich bedienen kann, um den Grundton zu finden.

Eine Stimmgabel ist ein kleines Instrument von Stahl, welches so gearbeitet ist, daß, wenn man es auf einen harten Gegenstand schlägt, es in der Vibration den Ton A angibt; man hat auch Stimmgabeln, die den Ton C angeben, indessen ist dies die seltenere Gattung.

Den Namen „Stimmgabel" hat dieses Instrument seiner gabelähnlichen Form zu verdanken.

Hat man nun eine Melodie zu singen, welche in D-dur geschrieben ist, und will den richtigen Ton finden, so schlägt

man mit der Gabel an, und geht von dem erhaltenen Ton eine Quarte aufwärts; so erhält man das D, also den Grundton der Tonart, in welcher man sich befinden soll.

Ist aber die Tonart, wohin man gelangen soll, Des dur, so muß man praktischer zu Werk gehen; man muß entweder sich das Des als Cis vorstellen (eine Verwechselung, die man enharmonisch nennt) und von dem Tone, den die Stimmgabel angibt, eine große Terz höher gehen, oder man muß von dem Ton der Stimmgabel zuerst einen halben Ton tiefer steigen, und dann wie vorher von A, so jetzt von As die Quarte nach aufwärts gehen.

Vor mehreren Jahren hat der Ton A, welchen man als den normalen annahm, eine Veränderung erfahren, und zwar ist von Paris die Idee ausgegangen, den Ton um beinahe einen halben Ton zu erniedrigen, weil man die hohe Lage der Stimmen schonen wollte.

Der neugewonnene Normalton hat sich auch in Deutschland in den meisten Städten Eingang verschafft, und man nennt jetzt die neue Stimmgabel „Diapason normal". Uebrigens hat auch die Form des Instrumentes wesentliche Veränderungen erfahren; man macht alle möglichen Arten kleiner Mundstücke, in die man bläst, um den Ton, den man verlangt, zu gewinnen.

Was ich in diesem Capitel gesagt, ist genügend für den Natursänger, der jede gesangliche Studie verschmäht, und in der Regel nur sich in seinen Kenntnissen für den Chorgesang reif machen will. Da es aber auch eine Menge von männlichen, und noch mehr weiblichen Dilettanten gibt, welche gerne den Sologesang pflegen, so bedarf es für diese ausführlicherer Winke, speciell die Gesangskunst betreffend, und ich widme diesen einen neuen Abschnitt.

Achtes Capitel.

Der Kunstsänger.

Der Kunstsänger muß sich durch zweierlei Eigenschaften auszeichnen, durch die gute Gesangmethode, die er erlernen muß, und durch einen gewissen feinfühligen Vortrag, der allerdings Keinem angeboren, aber doch durch vieles Hören guter Sänger erweitert und ausgebildet werden kann.

Dieses Hören guter und großer Gesangskünstler muß mit Bewußtsein geschehen, und es darf dabei von blinder Nachahmung keine Rede sein, sondern der Hörer muß sich von dem, was er hört, Rechenschaft zu geben im Stande sein.

Die Gesangmethode besteht zuvörderst in der Stimmbildung, und da kann der Lernende wenig mehr thun, als dem Meister, dem er Vertrauen mitbringen muß, unbedingt gehorchen.

Die Stimmbildung soll das Material liefern, womit man den Gesang executiren kann, und es ist der größte Fleiß, die vollkommenste Aufmerksamkeit geboten.

Wenn Jemand eine Spinnmaschine besitzt, um vermittelst dieser Maschine das Garn zu gewinnen, welches er dann verarbeiten will, so muß er Acht haben, daß die Fugen der Maschine in einander passen, daß die kleinen Haken in die Löcher eingreifen, daß das Getriebe nicht gestört wird.

Aehnlich ist es mit der Stimmbildung.

Die Rohwolle ist dem naturalistischen Tone zu vergleichen, die Maschine, deren man sich bedient, sind Kehlkopf und Stimmbänder, und die gewonnene Stimme, d. h. das Organ, wie es für den Kunstgesang wirklich zu verwenden ist, ist in meiner Metapher dem gewonnenen Garn gleich zu achten.

Man muß bei der Stimmbildung darauf achten, daß die Bänder der Stimme durch Ueberanstrengung nicht lädirt werden, daß der Kehlkopf nicht krank wird, und es gehen auf diese Weise leider viele Stimmen zu Grunde, theils durch die

Schuld des Meisters, theils durch die Nachlässigkeit des Schülers.

Der Halsorganismus ist schwer zu repariren, wenn er einmal in seinen Functionen gestört ist, und deshalb ist bei der Stimmbildung eine doppelte Vorsicht rathsam.

Ist nach einem fleißigen, langen Studium die Stimmbildung als beendet zu betrachten, so übt man das Binden zweier oder mehrerer Töne, bis man den Stimmumfang bewältigen kann, ohne daß ein merklicher Abstand zwischen den einzelnen Tönen der Stimme zu bemerken ist. Um die Gleichmäßigkeit der Stimme herzustellen, muß man den Stimmcharakter der einzelnen Töne, in der technischen Sprache: „Register" genannt, einander näher bringen; man muß dahin wirken, daß eine Klangeinheit der verschiedenen Stimmlagen erzielt wird, oder doch die Klangfärbungen nicht wesentlich von einander divergiren.

Namentlich muß man sich in der Höhe das Schreien abgewöhnen, das namentlich Dilettanten eigen zu sein pflegt.

Es gibt nichts Unschöneres, nichts Unedleres, als solch ein klangwidriges Schreien weiblicher Stimmen.

Berlioz erzählt in seinen „gesammelten Schriften" von einer derartigen Sängerin Folgendes: „Eine meiner Nachbarinnen in der Rue d' Aumale in Paris hatte sich in den Kopf gesetzt, durchaus eine „Diva" werden zu wollen, und arbeitete sich daher so sehr sie vermochte, ab, die Töne möglichst laut von sich zu geben, — und sie war von kräftiger Constitution.

Als nun eines Morgens eine Milchhändlerin unter ihren Fenstern vorüberging, um sich auf den Markt zu begeben, und ihr wie vom Schmerz herausgepreßtes Geschrei vernahm, sagte sie seufzend zu sich: „Ach, in der Ehe ist nicht Alles rosig."

Um die Mitte des Nachmittags, bei ihrer Heimkehr, ging sie an demselben Orte vorüber, und die Anstrengungen der unermüdlichen Sängerin vernehmend, rief die mitleidige Milchhändlerin, das Zeichen des Kreuzes machend, aus: „Arme Frau!

es ist schon so lange her und sie liegt seit diesem Morgen in Kindesnöthen!"

Bei einem gelungenen Registerausgleich ist man vor der schrillen Höhe bewahrt.

Man kennt drei Register bei dem Gesange: das Brust-, Mittel- und Kopf-Register; den Männerstimmen fehlt das Mittelregister, dafür haben Tenoristen über eine eigenthümliche zwischen Brust- und Kopf-Ton stehende Klangfärbung zu verfügen, welche man voix mixte nennt.

Für den Sänger, welcher wirklich Ernstes erreichen will, ist es dringend nothwendig, sich mit den Anfangsgründen immerwährend zu beschäftigen, auch wenn er die Gesangskunst schon ausgeübt und aufgehört hat, zu lernen.

Das weitere Pflegen der Scalen und der Bindungen bewirkt, daß das Organ weich und volubil wird, und daß nicht etwa eine Härte oder Sprödigkeit des Timbre eintritt.

Um nicht zu ermüden oder abzustumpfen gegen diese Uebungen, bediene man sich guter Solfeggien, deren aus der Feder berühmter Gesangsmeister eine Menge existiren.

Ich habe vorhin gesagt, daß der feinfühlige Vortrag angeboren ist; dem ist allerdings so; aber es gibt einen Vortrag, der nur auf die Technik Bezug hat und auf Innerlichkeit keine Rücksicht nimmt, und dieser Vortrag muß je nach Bedürfniß des Anstrebenden in allen seinen Phasen erlernt werden.

Da ist zuvörderst das Tonspinnen, welches in einer gleichmäßigen Stärkung und Schwächung des Tones besteht; dadurch gewinnt der Ton an Ausdehnung und die Stimme wird volubil. Dann folgt das Tragen der Stimme von einem Tone zum andern, welches nach bestimmten Regeln geschehen muß. Als Hauptregel für dieses Tragen muß gelten, daß es nicht in eine geschmacklose Verzerrung ausarte und stets in den Schranken des Schönen und Edlen verbleibe.

Hat man das Tragen der Stimme erlernt, so wendet man sich der Kunst des Phrasirens zu; die Kunst des Phrasirens besteht darin, einen musikalischen Gedanken so zu zergliedern, daß er dem Ohre des Zuhörers völlig zugänglich wird.

Wer sich bemüht die Verse eines Gedichtes sinnreich und edel zu deklamiren, der wird auch leicht mit dem Phrasiren im Gesange fertig werden können.

Für die Ausbildung im Vortrage wird in Deutschland im Allgemeinen zu wenig gethan. Man muß demjenigen, der sich dem Gesange widmet, Gelegenheit geben, sich im Geschmack des Vortrages bilden zu können, und nicht allein Dilettanten, auch Bühnensänger sollten darin immerwährende Studien machen.

Selbst bei dem recitirenden Drama ist ein immerwährendes Studium des Vortrages zur Nothwendigkeit geworden, und doch gibt es nur ein einziges Theater in Deutschland, welches darauf Rücksicht genommen hat; es ist das Stadttheater in Leipzig unter der Direktion von Heinrich Laube.

Laube hat, sobald er am 1. Februar 1869 die Direktion des Theaters in Leipzig übernahm, eingesehen, daß, wenn es ihm gelingen solle, ein seines Namens würdiges Ensemble hinzustellen, er dazu unter seinen Mitgliedern eine Einheit des Vortrages erzielen müsse, ohne welche ein gutes Ensemble nicht denkbar sei.

Er gewann deshalb für sein Institut Herrn Alexander Strakosch als Vortragsmeister, einen Mann, der schon früher Proben seines Talentes abgelegt hatte.

Von den Resultaten, welche Strakosch erzielte, habe ich selbst mich zu überzeugen Gelegenheit gehabt.

Eine einzige Sprache, frei von Dialekt, frei von Extravaganzen dringt an das Ohr, und der Redefluß des Dramas, wie des Lustspiels ist ein gleichmäßig natürlicher.

Und der Gang des Studiums ist ein ganz einfacher. Sobald die Rollen eines Stückes vertheilt sind, lernen die Mitglieder bei Alexander Strakosch den Vortrag ihrer Rollen; mit jedem Einzelnen geht er mit Eifer und Energie die zu bewältigende Aufgabe durch, und ehe die Schauspieler auf die Bühne zur ersten Probe kommen, sind sie mit dem rhetorischen Theile ihrer Rollen vollständig im Klaren.

Wie es in Leipzig mit dem Schauspiel gehandhabt wird,

oder wurde, so sollte es aller Orten sein, noch mehr aber erscheint dies Bedürfniß in der Oper als nothwendig.

In Paris ist an jeder Oper ein Chef du chant d. h. ein begabter Gesangsmeister, der mit den Sängern die Parthien studirt, der sie auf den zu bewältigenden Styl aufmerksam macht, der ihnen alle gesanglichen Nuancen erläutert und erklärt.

In Deutschland wird auf dieses gründliche Studium gar kein Gewicht gelegt.

Da sind Kapellmeister, Correpetitoren zum Studiren der Parthien und Alles wird handwerksmäßig betrieben.

Von einem geistigen Eindringen in die Parthie ist seitens des Meisters selten die Rede und wenn der Sänger nicht selbst die Fähigkeiten dazu mitbringt, so wird ihm die Innerlichkeit einer dramatischen Leistung verschlossen bleiben.

Eine Reform in dieser Beziehung wäre in Deutschland sehr nothwendig.

Der Sänger lernt bei seinen Gesangsmeistern, was er zu lernen hat; er macht alle Studien der Gesangsschule durch, er hat seine Lehrzeit beendet, und tritt als Novize in den Verband eines Theaters, ausgerüstet mit den wenigen Opernparthien, die ihn der Meister gelehrt.

Wenn jetzt an den Opernbühnen wirklich Ersprießliches geleistet werden sollte, so müßten die Studien bei einem sogenannten Gesangsdirector erst recht beginnen, und zwar müßten die Parthien bühnenfähig gemacht werden.

Dieser Gesangsdirector ist ein nothwendiger Faktor jeder Oper, und er studirt alle Parthien mit den engagirten Mitgliedern.

Würde dies mit einer planmäßigen Handhabe auf kleineren Bühnen ausgeführt, so wäre es um die Opernaufführungen in Deutschland besser bestellt und man würde mehr darnach trachten, Kunstleistungen im Ensemble auf das Theater zu bringen.*)

---

*) Alles, was ich in diesem Capitel gesagt, konnte selbstverständlich der gedrängten Kürze halber nur aus Andeutungen bestehen; wer über

Neuntes Capitel.

Der vierstimmige Männergesang.

Prof. A. B. Marx sagt einmal in einem seiner Werke: „Jeder soll womöglich singen lernen. Der Gesang, das ist unsre eigne, die wahre, recht eigentliche Menschen-Musik; die Stimme ist unser eigenes, angeborenes Instrument — ja, sie ist viel mehr, sie ist das lebendige, sympathetische Organ unserer Seele. Was sich nur in unserm Innern regt, was wir fühlen und leben, das verkörpert und verlautbart sich sogleich in unserer Stimme; und so ist in der That die Stimme und der Gesang, wie wir an den kleinsten Kindern wahrnehmen können, unsere früheste Poesie und die treueste Begleiterin unserer Gefühle bis in das zitternde Greisenalter. Vermählt sich nun im eigentlichen Gesange der Tonweise das Wort — und gar das Wort des rechten Dichters, so tritt der innigste Verband von Geist und Gefühl, die Einheit beider, die Gewalt des Menschenwesens hervor und übt auf den Singenden und Hörenden jene wunderbare Liebesmacht, der die Jugendvölker nicht ganz unwahr Zaubergewalt beimaßen, und deren gemilderten und darum vielleicht nur wohlthätigen Einfluß wir alle an uns und unseren Nächsten erlebt haben."

Gesang ist der eigenste Schatz des Einzelnen; er ist zugleich das umspannendste und festigendste Band musikalischer Geselligkeit, und zwar von der Stufe des fröhlichen oder gemüthlichen Volks- und Rundgesangs bis zu dem Vereine kunstbefreundeter Chöre zu feierlichster Darstellung der Kunstwerke. Die Andacht in unseren Kirchen wird erbaulicher, unsere Volksfeste und Freudentage werden sittiger und beseelender, unsere Gesellschaften belebter und kunstfreudiger, unser ganzes Leben wird erhöhter und freudiger mit der Verbreitung der Gesanglust und Gesangfähigkeit in möglichst vielen Einzelnen.

---

den in diesem Capitel behandelten Gegenstand Ausführlicheres verlangt, den verweise ich auf das von mir verfaßte, in demselben Verlage erschienene Büchlein: „Ueber Gesangskunst und Kunstgesang".

Und diese Einzelnen fühlen sich zugehöriger, antheilsvoller, werther und gewinnender in der Gesellschaft, wenn sie ihre Stimme dem Gesang der Uebrigen beigesellen.

Dem Musiker, besonders aber dem Componisten ist der Gesang das fast unersetzliche und unentbehrliche Mittel, die feinsten, innigsten, tiefsten Züge der Tonkunst auf das Innerlichste zu fassen. Kein Instrument kann uns Gesang ersetzen, den die eigene Seele aus eigener Brust zieht, nicht tiefer können wir ein Tonverhältniß, eine Melodie empfinden; nicht inniger in unsre und der Hörer Seele dringen, als durch seelenvollen Gesang.

Singen also sollte jeder Musiklustige und vollends jeder Musiker, der nur irgend Stimme hat.

Gesang sollte aber auch der Zeit nach die erste Musikübung sein, sie sollte in frühester Jugend, im dritten bis fünften Jahre, wenn es nicht früher möglich ist, beginnen — nicht aber in Form des Unterrichts.

Der Gesang der Mutter, der zum Nachsingen lockt, der Ringelreigen der Kinder mit einander, das ist die erste natürliche Singschule, die ohne Noten und Lehren, blos aus dem Kopfe, nach Gehör und Lust gleichsam erst die Saite spannt und in Schwingung setzt.

Der eigentliche Unterricht sollte erst auf der zweiten Lebensstufe, zwischen dem siebenten und vierzehnten Jahre beginnen, kann es aber da unbedenklich, wofern nicht Krankhaftigkeit und besondere Schwäche des Organismus entgegensteht.

Das Beste und Vornehmste für Musikbildung überhaupt und für Gesang insbesondere ist ohne Frage Chorgesang und Bildung dazu.

Im Chorgesange findet das Allen oder Vielen (dem Volke, der Gemeinde, dem Verein von Genossen zu irgend einem Zwecke oder in irgend einer Stimmung) Gemeinsame volltönenden Ausdruck, am Chorgesange nehmen gleichzeitig Viele, Massen der Menschen) Antheil, finden und fühlen sich in ihm einig und verbrüdert zusammen.

Im gemeinsamen Wirken fällt alles Schwächliche, Eigensinnige und Eigenwillige und all' das Eitle und Hoffärtige weg, das sich so leicht an jede Einzelleistung und namentlich an den Einzelgesang hängt.

Der Chor ist unserer Kunst die wahre Volksstimme, wie bei allem lebendigen Kirchenthum die Stimme der Gemeinde, — wie er dem Tondichter die Stimme Gottes sein muß, wenn der Geist ihm gebietet, die Stimme Gottes zu vernehmen zu geben.

Und zuletzt: Für den Chor hat die überbesorgliche Frage der Stimmbildner nach genügenden Stimmmitteln das mindeste Gewicht; Tausende, deren Mittel für Sologesang zweifelhaft sein mögen, treten hier vollberechtigt zu einander.

Nur mögen die Chorbildner der unerschöpflich von Neuem beginnenden Abrichtung entsagen und ihre Schaaren rüstig machen, überall aus freier Hand oder nach kurzer Vorbereitung an's Werk zu gehen."

Der mehrstimmige Männergesang verdankt dem Bedürfnisse seinen Ursprung. Volksgesänge und Lieder, die dem Munde des Volkes angehörten, wurden nachgesungen, und wenn lustige Kumpane beim Glase Bier zusammensaßen und es wurde solch ein Lied angestimmt, so wurde aus dem Stegreif ein Baß dazu gebrummt, auch ein Paar Mittelstimmen wurden eingeflickt, wenn auch nicht immer ganz harmonisch und der mehrstimmige Gesang für Männerstimmen war fertig. Wenn Handwerksburschen gemeinschaftlich auf die Wanderschaft zogen, so intonirten sie ein ihnen bekanntes Lied, Einer stimntte die Melodie an, ein Anderer sang instinktiv die Terze, und ein Dritter wußte sich mit dem Baß leidlich abzufinden.

Es ist etwas Eigenthümliches um den mehrstimmigen Männergesang.

Wenn wir ihn aus den Kehlen kräftiger Männer vernehmen, so wirkt er in seinem Naturalismus auf unser Gemüth stärker, als der herrlichste Kunstgesang.

Es liegt gar so viel Seele in diesen einfachen Liedern, wenn Natursänger sie mit Gemüth und Herz vortragen. Es

ist also nicht zu wundern, wenn die Tonsetzer diese Volkslieder benutzten, um ihnen eine regelrechte Form zu verleihen; sie rhythmisirten die Melodie, setzten einen regelrechten Grundbaß dazu, und füllten durch zwei Mittelstimmen die Harmonieen aus.

So entstand der vierstimmige Männergesang; die Baritonstimme fiel ganz fort, und man theilt beim mehrstimmigen Männergesang die Stimmen in Tenore und Bässe, und zwar je nach Höhe und Tiefe in 1. Tenore, 2. Tenore, 1. Bässe und 2. Bässe.

Aus diesem einfachen Männergesang oder, wie man ihn auch nennen kann: „Männerquartett" entwickelte sich erst später eine Kunstform.

Die ursprüngliche Form der Volksgesänge und Handwerksburschenlieder wurde immer mehr und mehr erweitert, und mit den Fortschritten, welche die Musik im Allgemeinen machte, nahm auch der vierstimmige Männergesang künstlerische Formen an.

Man ließ die andern Stimmen, welche die Melodien begleiteten, nicht mehr blos als Hilfsarbeiter des ersten Tenors erscheinen, sondern theilte ihnen selbstständige Aufgaben zu.

Später ging man noch weiter, und schrieb Orchesterbegleitungen zu diesen Männergesängen, und so entstanden große Tonschöpfungen von Männerchören und größeren Werken in allen Stylen, welche die Musik aufzuweisen hat.

Um das deutsche Männerquartett haben sich Verdienste erworben: Franz Abt, Julius Otto, Conradin Kreutzer, Edwin Schulz, und Andere. Von größeren Werken für den Concertsaal sind zu nennen: Felix Mendelssohn's Chöre zu Sophokles' Antigone und Oedipus auf Kolonos, Max Bruch's Fritjof-Sage, Felicien David's „Wüste", Wüllner's „Heinrich der Finkler", Richard Wagner's „Liebesmahl der Apostel" u. s. w. Kirchliche Werke für Männerstimmen haben geschaffen: Rossini in Messen, Cherubini in einem Requiem. In der Oper treten hauptsächlich Männer-Chöre hervor: bei Beethoven

der Gefangnenchor aus „Fidelio", bei Mozart der Priester=Chor in der „Zauberflöte", bei C. M. Weber die Jäger=Chöre in „Freischütz" und „Euryanthe", bei Meyerbeer der Soldaten=Chor in den „Hugenotten" und der leider auf der Bühne ausgelassene Chor der Priester in „Robert der Teufel", bei Halevy der Trink=Chor in der „Jüdin", bei Richard Wagner der Pilger=Chor im „Tannhäuser" und viele andere mehr.

Leider gehen diese Chöre auf der Bühne gewöhnlich verloren, weil die Stärke der Besetzung den einzelnen Stimmen mangelt und den beabsichtigten Effect unterdrückt.

Es ist eine culturhistorische Erscheinung, daß der vierstimmige Männergesang nur in Deutschland sich energisch Bahn zu brechen gewußt hat; andere Nationen haben versucht, ihn nachzuahmen, sind aber im Erfolge zurückgeblieben.

Nur in Frankreich bemühen sich die Orpheonisten, den Männergesang in künstlerischer Weise zu cultiviren.

Man hat früher, als der Männergesang noch im Keimen war, stets behauptet, das Bier sei ein nothwendiges Bindemittel für den Männergesang; man mag mit dieser Behauptung nicht so ganz unrecht haben; nicht das Bier ist es sowohl, als vielmehr die Geselligkeit, die bei einem Glase Bier oder Wein hervorgerufen wird; es gehört sicherlich eine Stimmung dazu, um den Männergesang cultiviren zu können, und so sehen wir dann auch die Thatsache, daß die beiden größten Männergesangvereine, nicht nur quantitativ, sondern qualitativ die Männergesangvereine in Cöln und Wien sind, zwei Städte, in welchen mittelst der genannten Bindemittel die Geselligkeit ihren Wohnsitz aufgeschlagen hat. Für das Volkslied hat sich ein Mann einen Namen geschaffen, den wir hoch verehren müssen, Dr. Friedrich Silcher. Er ist im Jahre 1789 geboren, war Musikdirektor an der Universität in Tübingen und der Erste, welcher eine öffentliche Sammlung deutscher Volkslieder in mehrstimmiger Bearbeitung herausgab, welche geistiges Eigenthum alle Vereine in Deutschland geworden ist.

Welche Gewalt ein kräftiger Männerchor auszuüben im Stande ist, davon kann ich ein klares Beispiel erzählen.

Wie ich so eben erwähnte, ist Bier oder Wein ein Haupterforderniß für den Bestand eines Männergesangvereins; aber gerade aus diesem Grunde hatte ich mich während meines mehrjährigen Aufenthaltes in New-York von den deutschen Männergesangvereinen fern gehalten.

Im Jahre 1860 fand in Buffalo das große, siebentägige deutsche Sängerfest der nordöstlichen Distrikte der Vereinigten Staaten Nordamerika's statt; das Fest reizte mich nicht, wohl aber die Aussicht, den wenige Stunden von Buffalo gelegenen Niagarafall besuchen zu können. Ich, der ich Jahre lang Nichts, als italienische Oper und englische Lieder gehört hatte, schloß mich deshalb einem deutschen Gesangverein an, mit dem festen Vorsatz, den Produktionen fern zu bleiben.

Ich hielt auch während der ersten drei Tage meinen Entschluß fest, und begab mich in die Umgegend, um das Terrain der Canadischen Grenze zu studiren.

Am vierten Tage lockte mich die Neugierde jedoch zu dem Preissingen, und da werde ich den Eindruck nicht vergessen, welchen der New-Yorker Männergesangverein „Arion" mit dem Vortrage des Quartetts von Franz Abt „Vineta" auf mich machte.

Der Verein mochte ungefähr 60 Stimmen zählen und stand unter der Leitung des Kapellmeisters Carl Anschütz, eines begabten Schülers des alten Friedrich Schneider in Dessau.

Der Chor wurde so prachtvoll gesungen, die Kraft des Tones und wiederum das düstere, fast unheimlich verschwindende Pianissimo überwältigten mich in dem Maaße, daß, ich gestehe es offen, mir vor Rührung die hellen Thränen über die Wangen liefen, und ich damals zuerst den mächtigen Einfluß erkannte, den der deutsche Männergesang auf Herz und Gemüth eines jeglichen fühlenden Wesens ausüben muß.

Es ist nicht zu läugnen, daß dem Männergesang die höhere künstlerische Weihe fehlt, in den meisten Fällen fehlen muß; denn der Stimmumfang, über den der Componist zu

verfügen hat, ist zu beschränkt, als daß er zu vielfachen und mannigfaltigen Effecten seine Zuflucht nehmen könnte.

In weit höherer Bedeutung und künstlerischer Stellung steht der gemischte Chorgesang.

Zehntes Capitel.

Der gemischte Chorgesang.

Die am Schlusse des vorigen Kapitels von mir angeführten Gründe, welche die Literatur der größeren Werke für mehrstimmigen Männergesang beeinträchtigen, sind es gerade, welche dem gemischten Chorgesange die Arena öffnen.

Man hat den vierstimmigen Männergesang erweitert, die einzelnen Stimmen verdoppelt, und so achtstimmige Chöre geschaffen, aber dadurch hat man nur Kunstvolles geleistet, den Umfang der Stimmen hat man nicht ausdehnen können.

Im gemischten Chorgesange gebietet der Componist über eine Scala von mehr als drei Octaven; dazu kommt noch die Klangmischung der weiblichen und männlichen Stimme, welche an sich selbst die verschiedenartigsten Combinationen zuläßt.

Wie im Männerchor der Bariton wegfällt, so kennt der gemischte Chor keinen Mezzosopran.

Die vier Stimmen sind einfach: Sopran, Alt, Tenor und Baß; man ist aber nicht auf einen vierstimmigen Gesang angewiesen, sondern kann die Stimmen, entweder sämmtlich oder einzeln, je nach Bedürfniß verdoppeln, verdreifachen oder vervierfachen.

Größere Chöre, welche ohne Begleitung des Orchesters gesungen werden, nennt man Chöre a capella; namentlich sind es geistliche Chöre, welche von Singstimmen allein ausgeführt werden, und sind in dieser Beziehung mit besonderer Auszeichnung zu nennen: der Chor der Sixtinischen Kapelle in Rom, im Jahre 1473 unter Sixtus IV. als Hofkapelle von Pintelli erbaut, und der Köngl. Domchor in Berlin. In

beiden Instituten sind die weiblichen Stimmen durch Knaben vertreten, während in Rom früher die Castraten zu diesem Zwecke angestellt wurden.

Man hat eine vielfache Streitfrage daraus gemacht, ob die Mitwirkung von Knaben oder weiblichen Stimmen in einem Kirchenchor vorzuziehen sei, und Viele wollen behaupten, daß die gewölbten Räume einer Kirche dem Klang der Knabenstimmen förderlich seien und ihn prägnanter durch die weiten Räume tragen.

Ich habe stets gefunden, daß die Sopranstimmen der Knaben zu schwach klingen und die Altstimmen ein unangenehmes Kreischen nicht vermeiden können.

Dagegen hat die Erfahrung mich gelehrt, daß die weiblichen Stimmen, untermischt mit Knabenstimmen eine vortreffliche Wirkung, auch im Concertsaale erzielen.

Ich selbst hatte einmal eine Aufführung eines Händel'schen Oratoriums zu leiten.

Der Chor war nicht übermäßig stark, aber doch den Räumlichkeiten angemessen, so daß ungefähr 70 Damen und 50 Herren den Chor bildeten, allerdings einem unverhältnißmäßig starken Orchester gegenüber.

Ich begann mit den Proben, und die Angst des Mißlingens trat auf meine Stirne.

Wer Händel'sche Oratorien kennt, der weiß, wie schwer es ist, einem Chor die Gewalt der fugirten Sätze begreiflich zu machen.

Ich gab mir Mühe, und endlich glaubte ich erreicht zu haben, was ich beabsichtigte.

Die Proben am Klavier waren beendet, und die erste Probe mit Orchester fand statt.

Ich mochte Anstrengungen machen, so viel ich wollte, ich flehte, ich drohte, ich bat, ich schalt, es war Alles überflüssig; die weiblichen Stimmen wollten nicht recht zu Gehör kommen; in den großen Chören war eine Mattigkeit bemerkbar, und ich wußte doch, daß die einzelnen Stimmen correct geübt waren.

Ich sagte Nichts, aber ging mit schwerem Herzen von der Probe.

Die Schwäche des Klanges der weiblichen Stimmen ging mir im Kopfe herum, und banger Ahnungen voll schlief ich ein.

In der Nacht träumte ich nur von zerrissenen Fugen und umgestoßenen Chören und bald erwachte ich.

Ich sann auf ein Hilfsmittel, und mir fiel ein, einige kräftige Knabenstimmen in den Chor zu mengen, und so dem Mangel vielleicht abzuhelfen.

Ich wandte mich an zwei mir befreundete Chorregenten katholischer Kirchen, und hatte ihrer Güte zu danken, daß ich leihweise in den Besitz von sechs kräftigen Sopran- und eben so vieler Altstimmen gelangte.

Die nächste Probe ging nach Wunsch. Die Chöre klangen mächtig imponirend; die Schärfe der Knabenstimmen wurde durch die weiblichen Stimmen gemildert, und doch erhielten gerade diese durch die Knabenstimmen ihren Glanz. Die Aufführung entfaltete prächtige Klangwirkungen, die ich früher mit dem Chore nicht erzielen konnte.

Doch ist nur bei kirchlichen Werken eine Mischung anzurathen; Werke, in denen es auf sinnlichen Zauber des Wohlklanges ankommt, sollten nicht auf diese Weise um ihren Effect gebracht werden.

Für Chöre moderner Form, die mehr Geschmeidigkeit des Tones, als Kraft verlangen, genügen die weiblichen Stimmen vollständig, ja die Mischung mit den Männerstimmen gibt einen so vollen Klang, daß Knabenstimmen sogar störend wirken.

Ich habe Gelegenheit gehabt wahrzunehmen, daß selbst in den oratorischen Werken Mendelssohn's eine Mischung des Klanges nicht rathsam ist, denn Mendelssohn in seinen Werken strengeren Styles hatte doch dabei immer den sinnlichen Wohlklang im Auge, einen Wohlklang, der vielleicht zu den speciellsten Eigenthümlichkeiten des Tondichters gehört.

Ich habe bereits vorhin erwähnt, daß der vierstimmige gemischte Chor unendlich erweitert werden kann; so gibt es

z. B. sechszehnstimmige Messen, die überdies noch a capella geschrieben sind; die Composition eines solchen Werkes beweist tiefes Studium, die Ausführung ist immerhin ein Wagniß; wenn man bedenkt, wie viel dazu gehört, einen glockenreinen Accord von vier Stimmen erzielen zu können, wenn man sich klar wird, wie sehr sich die Stimmen nach einem instrumentalen Halt sehnen, so wird man begreifen und empfinden können, welch' eine Riesenaufgabe für einen sechszehnstimmigen Chor es ist, die Reinheit der Intonation zu wahren.

Die Berliner Sing=Akademie führte einmal eine solche Messe, das Werk ihres Dirigenten Eduard Grell auf; bei aller Routine, welche der alten Genossenschaft eigen ist, fehlte es nicht an einzelnen Schwankungen, und man darf sich darüber nicht wundern, denn ein zu gestrenger kritischer Maßstab wäre bei solchen Werken unstatthaft.

Aber ich frage, wozu schreibt man überhaupt solche Werke, die nur zum Studium Berechtigung der Existenz haben; kleinere Chöre a capella üben auf das Ohr wunderbare Wirkungen aus, und ihre Vielstimmigkeit gibt den Componisten Anlaß zu mancherlei Schattirungen; größere Werke müssen jedoch ermüdend wirken, wenn ihnen der instrumentale Glanz versagt ist, und der vocale Theil allein die Kosten der Ausführung zu übernehmen und zu tragen hat.

Ich habe so eben bemerkt, daß kleinere Chöre a capella durch Vielstimmigkeit gewinnen, und doch haben große Tonsetzer mit dem einfachsten Chore den rührendsten Effect erzielt; ich brauche nur an Mozart's vierstimmiges „Ave verum“ zu erinnern, ein Juwel in dem Diadem kirchlicher a capella-Musik.

Das Studium aller Chöre muß ein sorgsames, fleißiges, aufmerksames sein.

Die Herren, welche einem Gesangverein angehören, pflegen stets mit Lust und Liebe bei der Sache zu sein, und bei den Uebungen und Proben den einzustudirenden Werken ihre vollste Aufmerksamkeit in's Treffen zu führen; nicht so die Damen, und meine reizenden Leserinnen werden mir es schon

vergeben müssen, wenn ich ihnen im Interesse der guten Sache ein wenig den Text lese; ich spreche aus eigener Erfahrung und weiß, wie mein Innerstes sich zuweilen empörte und ich meinen fast ausbrechenden Zorn über Fahrlässigkeit und nachlässige Handhabung zurückhalten mußte.

Wirklich eifrig bei Chorübungen sind ältere Damen und solche jüngere Damen, welche die Musik zu ihrem ernsten Studium gewählt haben; aber diese bilden nur die Kerntruppe eines Gesangvereines, sie sind die kleine Schaar frommer Andächtigen unter der leichtlebigen Menge weltlich gesinnter Wesen; aber die Uebrigen? Was thun diese?

Verfolgen wir einmal in Eile eine junge Dame in ihrem Wirken in einem großen Gesangverein!

Jung ist sie und hübsch, denn wenn sie weder hübsch noch jung wäre, würde sie sich ja nicht auf die Sängerestrade stellen und sich von aller Welt angaffen lassen. Ihre Stimme ist modisch, d. h. winzig klein, ihr Unterricht ist ebenfalls modisch, d. h. der Gesangmeister verbringt mit ihr wöchentlich gegen ein übliches Honorar ein paar Stunden; aber sie muß in den Gesangverein eintreten, denn ihre Freundin ist auch Mitglied, und dann singt der junge Advocaturconcipient Dr. X. Tenor.

Weibliche Intelligenz hat sofort die Möglichkeit eines Blickwechsels berechnet, sie hat schon die Stelle ausgemalt, auf welcher sie stehen muß, um den Depeschenwechsel der Sehorgane lebhaft unterhalten zu können, und mit diesen Vorsätzen ausgerüstet begibt sich die Dame in Begleitung ihrer Mama zum Dirigenten des Gesangvereines.

Die Mama hält erstens ihre Tochter für ein bedeutendes Gesangstalent — denn welche Mutter thäte das nicht — und zweitens weiß sie natürlich Nichts von den Nebenabsichten, welche ihre Tochter zu dem Wunsche veranlaßten, in den Verein eintreten zu wollen.

Man hat ihr Etwas von Liebe zur Kunst und deren Werken erzählt, und Thränen der Rührung über die talentirte Tochter perlen in den mütterlichen Augen.

Der Dirigent hört ein kleines Stimmchen, er versucht

es mit Treffübungen, er läßt vom Blatte singen, aber die junge Dame scheint darin nicht ihre geistige Stärke zu suchen.

Indessen ein Dirigent braucht einen Chor, und ein hübsches Gesicht mehr im Chor hat noch keiner Aufführung etwas geschadet, die junge Dame wird deshalb in den Sopran des Chorvereines aufgenommen.

An einem Tage der Woche, zu einer bestimmten Stunde finden die Vereinsübungen statt, und der Dirigent ersucht die Dame um Pünktlichkeit und Aufmerksamkeit.

Im Namen ihrer Tochter erwidert die Mama, daß die Tochter gewiß allen Anforderungen entsprechen werde; daß es ja schon lange ihr sehnlichster Wunsch sei, einem der größeren Chorvereine anzugehören; daß ihre Liebe zur Musik unbeschreiblich sei u. s. w., so daß der vielgeplagte Dirigent endlich froh ist, daß Mutter und Tochter das Schlachtfeld verlassen haben.

Der Tag der Probe naht, die junge Dame hat ihrer Freundin versprochen, sie abzuholen, und diese hat die mahnenden Worte hinzu gefügt, ja recht pünktlich bei ihr zu sein, und nicht zu spät zu kommen.

Das neue Mitglied des Gesangvereins beginnt sehr früh, etwas Toilette zu machen, weil sie den anderen Damen ebenbürtig erscheinen muß, und wird sehr spät fertig; sie kommt zu ihrer Freundin, aber muß auf diese noch warten, da diese erst „in einem Augenblick" ihrer Toilette den letzten Firniß gegeben haben wird.

Endlich kann man die Wanderung zur Uebung antreten, aber die Stunde ist herangerückt, zu welcher dieselbe beginnen soll, und noch hat man längst das Ziel nicht erreicht.

Beide Damen versichern einmüthig, nicht begreifen zu können, wohin die Zeit so schnell geschwunden sei.

Endlich betritt man das Haus, worin der Verein seine Uebungen abhält.

Schon auf der Stiege hören die Damen einen Chor, und wissen somit, daß die Probe bereits begonnen.

Im Vorsaal treffen sie zu ihrem Troste zwanzig andere Damen, die sich ebenfalls „zufällig" verspätet haben, und jetzt,

um nicht durch ihren Eintritt in den Saal zu stören, die Zeit benutzen, um vor den verschiedenen Spiegeln die Haare etwas tiefer in die Stirne zu kämmen, die Augenbrauen glatt zu streichen, die Spitzen an der halb dekolletirten Taille scheinbar etwas höher zu ziehen, und andere dem Studium der Coquetterie entlehnte Dinge zu treiben, deren Ausübung das weibliche Ingenium niemals müde wird.

Endlich ist im Saale eine größere Pause eingetreten, und diese Pause wird zum allgemeinen Eintritt benutzt.

Die Damen treten mit einer gewissen verschämten Miene ein, mit einer Miene, die da sagt: Wir wissen, wir haben gesündigt; aber die Reue beseelt uns!

Die junge Dame, bei deren Prüfung wir zugegen waren, ist die unbefangenste; sie schämt sich nicht, denn sie hat etwas ganz Anderes zu thun; sie sucht unter der großen Schaar von Männern, die den Rücken des Chores bilden, „ihren" Doctor, und ist bestürzt, ihn nicht zu finden.

Der Anstand verbietet, ihre Aengstlichkeit auffallend zu machen, und sie besteigt mit ihrer Freundin die Estrade.

Man gibt ihr eine Stimme in die Hand; sie nimmt sie willenlos; man studirt so eben Mendelssohn's „Elias", und ist mit der Stelle: „Baal höre uns!" beschäftigt; der Dirigent bittet um Ruhe, die anwesenden Damen sind aber mitten in der Recapitulirung kleiner Geschichten, deren Ende unmöglich eine Unterbrechung erleiden darf, und es wird deshalb noch ein Weilchen unbekümmert um den Dirigenten, um Mendelssohn, und um „Elias" weiter geplauscht.

Endlich gelingt es den angestrengten Bemühungen des Dirigenten, sich Ruhe zu verschaffen, und die einzelnen Stimmen sollen allein probiren; unsere Freundin schlägt mechanisch die Seite auf, auf welcher sich der Chor befindet und läßt die Anderen singen.

Der Dirigent hat stets die Vorsicht gebraucht, die Sängerinnen des Chores so zu postiren, daß in der Nähe eines Mitgliedes der Kerntruppe gewöhnlich ein Dutzend der Mitläufer

stehen, und deren Stimmen dann von der einen in's Schlepptau genommen werden.

Auch unsere junge Dame stand in der Nähe einer solchen Chorführerin, aber sie sang deshalb doch nicht, sondern richtete unverwandt ihre Blicke nach der Eingangsthür.

Plötzlich öffnet sich dieselbe und athemlos herein stürzt der Doctor.

Er durcheilt den Saal, sucht sich eine der gedruckten Stimmen, mischt sich unter die Sänger, und kommt gerade zur rechten Zeit, als die Tenore ihren Part probiren sollen.

Er ist Chorsänger mit Leib und Seele, und dazu guter Treffer; mit Feuereifer schreit er den heidnischen Chor „Baal, höre uns!" und seine Bitten um Feuer dringen laut zum Himmel.

Die junge Dame erglühte bei dem Anblick des Doctors, aber schon regte sich in ihrer Brust ein Stachel der Eifersucht!

Wo mag er bis jetzt gewesen sein? Die Kanzleistunden sind längst vorüber, und dann, er sieht ja nicht einmal zu mir herüber?

Ist ihm das Singen gar so wichtig, daß er mich darüber zu vernachlässigen im Stande wäre?

Die Tenore haben sich ihrer Aufgabe entledigt, und die Bässe beginnen mit dem Studium.

Nun beginnt der Doctor seine Nachforschungen, und es gelingt dem Adlerblick der Liebe (und was gelänge dem nicht), bald die ihm theuere Gestalt herauszufinden; in ihrem Auge liegt ein Vorwurf, in dem seinen eine Bitte; ihr Auge schmollt, seines strahlt, weil er den Uebergang schon kennt; er hat sich nicht getäuscht, denn bald strahlt auch ihr Auge, und nun beginnt der gegenseitige Austausch glückverheißender Empfindungen.

Aber dieser Austausch wird gleichsam gestört durch den Wunsch des Dirigenten, jetzt den vollen Chor zu hören, und die von der Mama gepriesene „glühende Verehrerin der Musik" ärgert sich über das „dumme Singen", welches so störend in ihre Gefühle eingreift; sie wünscht, die Probe möge bald ein

Ende haben, damit die Worte das verschweigen können, was die Blicke verrathen haben.

Sie blickt sich während des Chores mehrere Male um, aber der Doctor hat vor Mendelssohn Hochachtung, und blickt nur auf die Noten und den Dirigenten.

Endlich hat die Probe ihr Ende erreicht. Die Damen ersuchen den Dirigenten um die Erlaubniß, ihre Stimmen mit nach Hause nehmen zu dürfen, und der Dirigent erlaubt es, weil er es nicht gut verweigern kann, und in der Wohnung pflegt dann auf dem Piano der Part einer ungestörten Ruhe zu genießen.

Für den Gesangverein selbst erwächst der Nachtheil aus diesem Vorgehen, daß in der Regel von einer zur andern Probe ein paar Stimmen verloren gehen, und kurz vor der Aufführung eines Werkes eine Nachbestellung nothwendig wird.

Auch unsere junge Freundin rollte den Part zusammen, um ihn mit sich zu nehmen; während dieser Beschäftigung, die sie absichtlich verzögert, um etwas länger auf ihrem Platze bleiben zu können, kommt der Doctor auf sie zu, begrüßt sie in liebenswürdiger Weise und spricht sein Bedauern aus, daß gerade heute ihn ein nicht unbedeutender Proceß verhindert habe, pünktlich in der Probe zu erscheinen.

Sie, natürlich, um ihn glauben zu machen, sie habe seine Abwesenheit nicht bemerkt, sagt ganz naiv: „So, also auch Sie sind heute zu spät gekommen?“ und versucht durch ein übel gewähltes Gelächter dieser Heuchelei einen Schein von Wahrheit zu verleihen.

Der Doctor begleitet das Fräulein nach Hause, und es bedarf wohl keiner Erwähnung, daß sie zu den regelmäßigen, wenn auch nicht ganz pünktlichen Besuchern der Vereinsübungen gehörte. Aber vom „Elias“ wußte sie, als die Aufführung heranrückte, noch sehr wenig. Ein Trost für sie war lediglich, daß nebst ihr drei Viertel der anwesenden Damen ebenfalls Nichts davon wußten.

Die Aufführung kam und sämmtliche Damen erschienen in den ausgewähltesten Toiletten; die prachtvollen luftigen

Roben, die eleganten Coiffuren, dazu als dunkler Hintergrund die schwarzen Fracks der Herren des Chores und des Orchesters boten den Augen ein zauberisches Bild.

Gesungen wurde gut, aber nicht kräftig. Die Kerntruppen bemühten sich, mit Aufopferung ihrer Lungen die kräftigsten Töne ihrer Brust loszulassen; aber vergeblich, es waren zu viele Statisten unter ihnen, die nicht Theil nahmen an der Wiedergabe des Werkes.

Der Dirigent fühlte es, und hatte keine Macht, es zu ändern.

Freundliche Leserin! Wenn du dieses Büchlein des Lesens würdig erachtest, und du kommst zu diesem Kapitel, so zürne mir nicht; glaube mir, ich spreche aus Erfahrung und habe nicht zu viel gesagt.

Wenn du Mitglied eines Gesangvereines bist, so wirst du vor Andern nicht, aber doch vor dir selbst mir Recht geben müssen; bist du es aber noch nicht und beabsichtigst du, es je zu werden, so sei mit Ernst und Eifer ein Mitglied. Nicht die Stimme allein macht im Chore die Wirkung, noch mehr als Stimme wirken Eifer und Aufmerksamkeit.

Ich werde im letzten Kapitel dieses Buches von mehreren gemischten Chorvereinen sprechen, von denen zwei in der vollsten Blüthe der Thatkraft stehen.

Die beiden Vereine leisten Vortreffliches, aber würden sicherlich Bedeutenderes leisten, wenn nicht auch ihnen eine Zahl von weiblichen Mitgliedern inne wohnte, welchen der Zweck Nebensache, die Unterhaltung Hauptsache wird.

England und Amerika könnten darin zum Muster dienen.

Wenn eine Engländerin oder Amerikanerin einmal sich einem Vereine anschließt, so ist sie von einem erfreulichen Feuereifer für die Sache beseelt, und doch gibt es auch in England und Amerika junge Doctoren, für welche die Augen der dortigen Damen nicht blind sind.

Elftes Capitel.

Ueber Sologesang.

Das letzte Decennium hat den Sologesang zum Gemeingute gemacht; während er in früheren Zeiten eine exclusive Stellung einnahm, gehört er jetzt zu dem alltäglichen Brode geistiger Anregung in Privatkreisen; Künstler wie Dilettanten beschäftigen sich in gleicher Weise damit und in den meisten Fällen bringen Ausführende und Zuhörende dem Gesange einen achtungswerthen Ernst entgegen.

Allerdings bedingt der Sologesang eine ausgiebigere Stimme, als der Chorgesang, aber auch hier thun natürliche Begabung und musikalische Bildung außerordentlich viel, um nachzuhelfen. Vor Allem mag der Dilettant sich hüten vor einem Fehler, der speciell dem Dilettantismus eigen ist, d. i. zu Viel thun zu wollen, das gehörige Maaß und Ziel des Schönen zu übersehen und einen Sprung darüber hinaus zu wagen.

Der Dilettant hält diese Uebertreibung für künstlerischen Geschmack, in der That aber ist es nichts, als eine Verunstaltung des plastisch Schönen und Edlen in der Musik. Die einfachste Gattung von Musikstücken, welche der Sologesang bietet, ist

a. das Lied.

Betrachten wir die verschiedenen lyrischen Dichtungsarten, so erscheint uns unter ihnen als die mannigfaltigste und doch einfachste das Lied; es ist weit mehr angethan, sanfte, dem Gemüthe wohlthuende Gefühle zu erregen, als es geschaffen ist, durch Aufregung und Heftigkeit die Brust zu durchdringen. Das Lied ist so recht der Hauptkern der lyrischen Poesie, welche sich das innere Gefühlsleben zum Gegenstande ihrer Darstellung wählt.

Das Lied kann entweder ernsten oder heiteren Inhalts sein, es kann alle dem Allgemeinen naheliegenden Gefühle be-

rühren, es kann die Sehnsucht nach der Heimat, die Wonne der Liebe, die Freude an der Natur u. s. w. ausdrücken.

Die Volkslieder gehören zu den vorzüglichsten unter allen gedichteten Liedern; in den Volksliedern der verschiedenen Nationen liegen die Eigenthümlichkeiten, die Denkungsweise, die Art des Handelns, des Fühlens und des inneren Schaffens eines Volksstammes ausgedrückt. Da die Kraft zur Poesie in der Natur des Menschen liegt, und erst durch das Hinzutreten eines höheren Bildungsgrades die Kunstpoesie ihr Entstehen findet, so ist das Volkslied gerade das ursprünglichste.

In der That entstehen auch die Volkslieder inmitten des Volkes, und vielfach begegnen wir einem hohen poetischen Gedankengange, dem nur die Form mangelt.

Betrachten wir nur die schottischen, schwedischen, deutschen Volkslieder, welch' ein tiefes Gemüth, welch' reine Empfindungen liegen in ihnen verborgen. Man nennt auch Volkslieder diejenigen Lieder, welche von den Dichtern mit Absicht in einem eigenen Style für das Volk gedichtet wurden und Eingang in dasselbe sich zu verschaffen wußten.

Zu der Dichtung der Liedform im Allgemeinen gehört eine Regelmäßigkeit der Form, wie überhaupt das Lied so beschaffen sein sollte, daß es sich unbedingt zur Composition eignet; doch haben neuere Dichter sich bemüht, diese Einfachheit abzustreifen.

Eine Abart der Liedform ist die Romanze und Ballade.

Die Romanze ist eine Verbindung des Lyrischen mit dem Epischen und hält in der Dichtung an einem gewissen Volkstone fest, welchen wir den Spaniern nachahmen; so sind Nachahmer spanischer Romanzen Uhland, Goethe, Chamisso, während Geibel u. A. geradezu Uebersetzungen spanischer Originalromanzen geliefert haben.

Haben wir Deutschen die Form der Romanze aus Spanien bekommen, so sind es England und Schottland, welche uns das Muster der Balladen geliefert haben. Die Ballade ist eine schwerer zu charakterisirende Dichtgattung, denn sie hat im

Laufe der Zeit sich mannigfachen Wandlungen unterziehen müssen.

In Italien z. B. verstand man unter „Ballata“ kleine lyrische Gedichte, den Sonetten nahe verwandt.

Die Gattung von Balladen unserer Zeit und unseres Geschmackes finden sich zuerst im 14. Jahrhundert in England und Schottland, von wo sie auch auf uns gekommen sind.

Bürger, mit den Poesien Großbritanniens wohl vertraut, war der Erste, welcher in Deutschland die Kunstballade schuf, die über das Maaß der alten Ballade weit hinausgeht, und sich nicht selten mit descriptiver und scenischer Form befaßt. Bürger folgten Göthe, Schiller, Uhland, Heine u. s. w.

Wie der Dichter, so hat noch mehr der Componist die Gattungen des Liedes zu unterscheiden; das Volkslied muß einfach und schlicht gehalten sein; es muß den wirklichen Volkston treffen, d. h. sich einer Melodik befleißigen, die jedem Ohr leicht zugänglich ist, und weder durch Rhythmik noch durch Harmonik aufdringlich und lästig wird.

Das Lied erlaubt schon freiere Ausschreitungen, noch mehr die Romanze, und die Ballade läßt dem Componisten die Freiheit, die Singstimme in dramatischer Form durchzuführen, und der Pianofortebegleitung orchestrale Effecte einzuverleiben, welche die einfachen Gattungen der Liedform ausschließen.

Wenn nun Dichter und Componist an eine gewisse Form des Ausdrucks gebunden sind, so ist es die heiligste Pflicht, bei der Reproduction diesen Ausdruck nicht zu nichte zu machen.

Ich habe nicht umsonst am Eingange dieses Abschnittes das berücksichtigt, was der Dichter in seinen Formen bezweckt, ich habe nicht ohne Grund die Verschiedenheit der Formen berührt, wie sie dem Dichter vorschweben sollen und müssen; es kam mir eben darauf an, dem Dilettanten die ganze Gestalt des Liedes näher zu rücken, um ihn geistig näher zu führen zu dem, was ihm rein musikalisch vielleicht weniger verständlich gewesen wäre. Rein musikalisch betrachtet fassen wir unter dem Namen Lied alle Tonstücke zusammen, welche nur einen

einzigen Hauptgedanken haben, der sich entweder als ausgeführterer Satz, oder als Periode mit Vorder- und Nachsatz, oder auch als eine gleichsam auseinandergefallene Periode mit erstem und zweitem Theil — oder erstem, zweitem und drittem Theil (dann ist letzterer meist Wiederholung des ersten) darstellt.

Es können sogar zwei, drei solche Bildungen in einem liedförmigen Tonsatze zusammentreten; aber sie erscheinen dann ohne festere Verbindung oder Ineinanderarbeitung bloß nach einander.

Ich habe hier die Marx'sche Erklärung der Liedform beibehalten, weil ich sie für die klarste und bündigste halte, die dilettantischem Verständniß leicht zugänglich ist.

Wie ich anfänglich dieses Capitels erwähnte, so ist dem Sänger vor Allem Natürlichkeit des Vortrages anzurathen.

Das Volkslied ist am besten von einem intelligenten Sänger mit den Naturlauten wiederzugeben, empfindungsreich, ohne Sentimentalität; einfach, ohne Anflug von Alltäglichkeit. Die Wiedergabe eines Liedes richtet sich nach dem Texte: es gibt Liebeslieder, die einen weichen Vortrag erheischen, Trinklieder (vornehmlich für Männerstimmen), denen ein munterer, burschikoser Ton wohl ansteht u. s. w.

Balladen sind die schwerste Gattung für Dilettanten, schon deshalb, weil sie dem dramatischen Gesange nahe kommen; ja noch mehr, das Descriptive mit dem Rhetorischen verbinden; man hüte sich vor dem Fehler, in's Lächerliche zu verfallen.

Ein Sänger ersuchte mich einmal, ihm den Schubert-schen Erlkönig zu accompagniren, und begründete dieses Ansuchen mit folgenden Worten: „Sie werden hören, daß ich vier verschiedene Stimmen dabei zur Geltung bringe: die Stimme des Erzählers, des Vaters, des Kindes und des Erlkönigs." Ich war neugierig zu hören, und wäre es nicht so entsetzlich grausam gewesen, ich hätte mich wahrlich sehr gut dabei unterhalten können.

Der Sänger brachte nicht allein nicht vier Stimmen zur

Geltung, nicht einmal seine eigene Stimme verstand er auszubeuten.

Die Sucht nach dramatischem Effect machte seine besten Intentionen zu Schanden.

Jeder Dilettant mag sich hüten und genau prüfen, ehe er an den Vortrag von Balladen sich wagt.

Ich nenne hier die fruchtbarsten Liedercomponisten, die dem Sänger Genuß und Befriedigung gewähren:

Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Franz Schubert, Heinrich Marschner, Heinrich Esser, Franz Abt, Fr. Kücken, Wilhelm Taubert; dann die englischen und schottischen Volkslieder, die auch in's Deutsche übertragen sind u. s. w.

Einen größeren Rahmen als das Lied bietet dem Componisten wie dem Ausführenden

b. die Arie.

Die Arie kann auf zwei Arten erklärt werden; die rein musikalische Erklärung ist, daß sie der Gesang einer Solostimme mit Begleitung des Orchesters oder des Pianoforte ist, in dem sich ein bestimmter Gemüthszustand, eine Empfindungsreihe, eine innerlich empfundene Situation des Singenden ausspricht.

Die Form der Arie ist entweder Liedform oder die des kleineren Rondo oder Sonatenform mit Hinweglassung des zweiten Theiles. Für den Sänger genügt die Erklärung, daß er in der Arie, in den meisten Fällen ein Stück eines größeren Werkes, den Text in seinem ganzen Inhalt zu erfassen hat, aber die künstlerische Wiedergabe nicht außer Acht lassen darf.

Arien kleinerer Gestalt nennt man Arietten oder Cavatinen; größere Arien setzen sich aus mehreren Formen zusammen; verbindet sich aber das Recitativ, von dem ich sogleich sprechen werde, mit einer Arie zu einem größeren Ganzen, so wird dieses Scene genannt. Zuerst setzte man die Arie dem taktlosen Gesang gegenüber, wie er im Recitativ oder im lang gehaltenen Choral vorkommt.

Sie gehörte sonach zur Figuralmusik und man nannte daher das ausgeführte, nicht choralmäßige Lied früher Arie, gleichviel, ob es von einer oder mehreren Stimmen ausgeführt wurde.

Erst in neuerer Zeit hat man das von einer Stimme vorgetragene und mit Instrumenten begleitete Musikstück Arie genannt, wenn es in den oben angegebenen Formen ausgeführt ist. Da die Arie ein besonders dazu geeignetes lyrisches Gedicht voraussetzt, so wurde auch dieses häufig Arie genannt.

Seit Gluck und Mozart wich man von der alten strengen Form ab und richtete sich mehr nach dem Inhalt des Textes und der Stimmung des Singenden, doch auch Mozart vermochte nicht, den Forderungen seiner Zeit zu widerstehen, und schrieb für die italienischen Sängerinnen Bravour-Arien, wie man in der „Zauberflöte" und der „Entführung aus dem Serail" deutlich erkennen kann.

Mit Richard Wagner hat das Wesen der eigentlichen Arie ganz aufgehört. Wagner, der Schöpfer einer neuen Richtung, des eigentlichen musikalischen Dramas, kennt die Musik nur als Dienerin der Handlung; das Drama ist in stetem Fortschreiten begriffen, es ist mithin nach seinen Grundsätzen selbstverständlich, daß die durch eine Arie nothwendigerweise eintretende Stagnation der Handlung unstatthaft erscheint.

Uebrigens verfolgt Beethoven in seiner Musik zum „Fidelio" ganz dasselbe Princip, das nur durch den in der Oper befindlichen Dialog völlig umgestoßen wird.

Die Arien sind zum größeren Theile Stücke aus Opern und Oratorien, doch gibt es auch einzelne Concert-Arien, von denen ich als die bedeutendsten hervorhebe: Beethoven's Scene und Arie: „Ah perfido!" und Mendelssohn's Concert-Arie: „Infelice!" Die beiden Compositionen sind in der Ausführung technisch weniger schwierig, als sie eine bedeutende dramatische Gestaltungsgabe bedingen.

Dilettanten, die sich mit dem Studium von Arien befassen, sollten sich nur mit den Werken deutscher Compo-

nisten beschäftigen; nicht etwa, als ob ich die gesanglichen Vorzüge der italienischen Werke verkenne, im Gegentheile sind diese den Stimmen gefügiger, als der größere Theil unserer deutschen Compositionen, aber sie bedingen Technik, wie sie selten ein Dilettant erreicht.

Man hört oft Dilettanten deutsche Arien sehr anständig und mit erfreulichem Verständniß vortragen und dieselben Sänger brechen bei dem Vortrage italienischer Compositionen in ein jammervolles Geschrei aus; sind doch die Künstler von Fach in Deutschland zu zählen, die sich mit Anstand einer italienischen Arie zu entledigen im Stande sind.

Eine andere Abart der Arie ist das Arioso; Arioso nennt man einen arienmäßigen kurzen Gesang, der bei einzelnen lyrischen Stellen eintritt und das Recitativ unterbricht.

Das Letzte, was ich für den Sologesang zu bemerken habe, ist

c. Das Recitativ.

Das Recitativ ist wohl eigentlich nichts Anderes, als eine rhythmisch zergliederte Melodie, doch in den meisten Fällen verzichtet der Componist auf die melodische Ausführung, und man macht in dieser Beziehung Unterschiede zwischen dem Recitativo secco und dem Recitativ mit Accompagnement.

Das Erstere wird schnell oder langsam gesungen, je nachdem die Worte des Textes es erheischen; die dazwischenfallenden Accorde haben keinen andern Zweck, als die Harmonien zu leiten; diese Accorde können auch in lang gehaltenen Tönen bestehen, müssen jedoch von freieren Ausschreitungen fern bleiben; die andere Gattung des Recitativ läßt eine freie Begleitung des Orchesters, namentlich in den Zwischenspielen zu und nähert sich dem melodischen Bau der Arie.

Für den Dilettanten bietet das Recitativ in der Ausführung bei Weitem weniger Schwierigkeit, als in der Auffassung. Der Sänger muß sich bestreben, seinem Tone eine prägnante, dramatische Färbung zu verleihen, und jeder Note den ihr gebührenden Werth zu lassen.

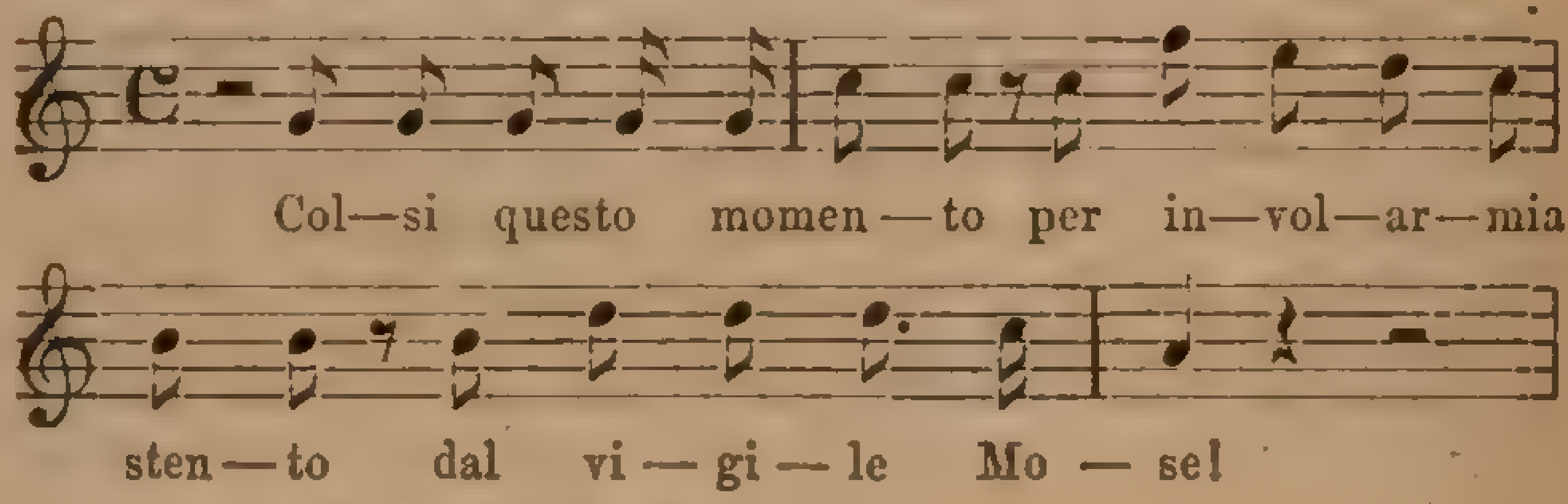
Ein wesentlicher Unterschied muß im Vortrage der Gat-

tungen von Recitativen gemacht werden. Das Secco-Recitativ wird in einer Form wiedergegeben, die dem Parlando-Gesang am nächsten kommt, d. h. es kommt dabei auf eine deutliche Wiedergabe des Textes an; die zweite Art des Recitativs muß dagegen mit edlem Tone zu Gehör gebracht werden, wenn das Ohr des Zuhörers eine Befriedigung empfinden soll.

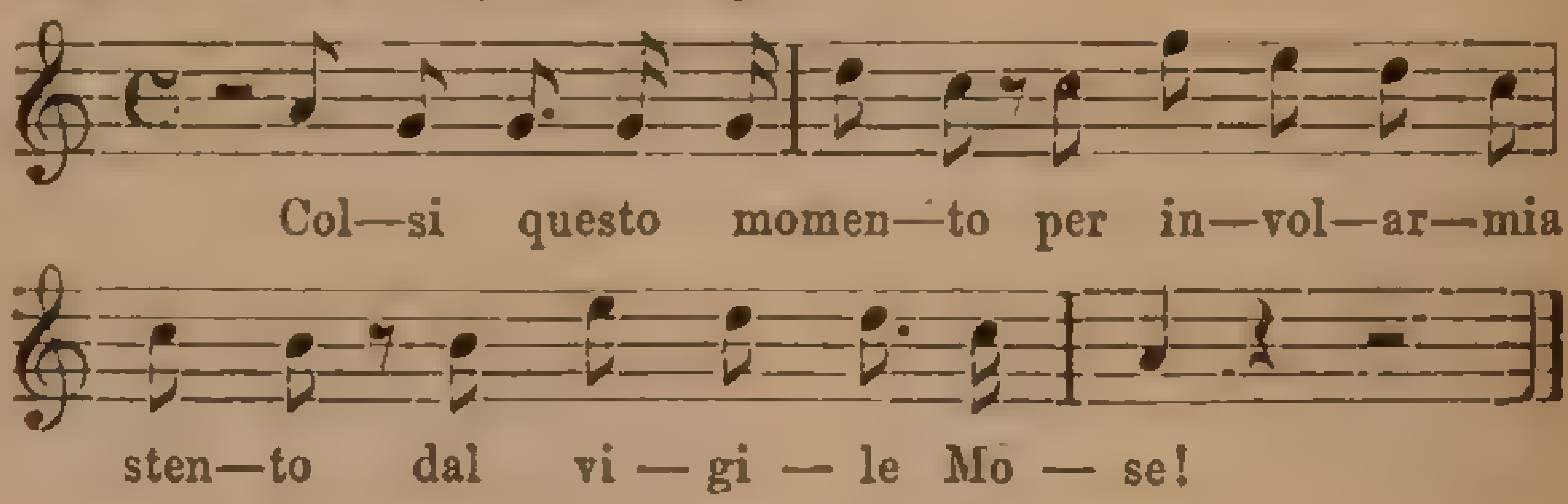
Das Recitativ ist in der Regel der Gesang einer einzelnen Stimme, kann aber auch von mehreren Stimmen gesungen werden; das Recitativ hat keinen bestimmten Takt, und wird nur, damit das Auge sich besser zurecht finden kann, in der Regel in Viervierteltakt geschrieben.

In der Schreibweise des Recitativs hat sich der Gebrauch festgestellt, daß man das Recitativ ohne Vorhalte schreibt, daß aber dieselben gesungen werden müssen.

Der richtige Gebrauch dieser Vorhalte muß erlernt werden, z. B. ein Recitativ, welches geschrieben wird:



muß in der Ausführung klingen:



Zwölftes Capitel.

Ueber Chorgesang.

Den Chorgesang muß man in zwei große Hauptgattungen eintheilen, in den kirchlichen und in den weltlichen Chorgesang. Der kirchliche Chorgesang wurde in seinem ersten Zustande von Ambrosius überkommen, weshalb man ihm auch den Namen „Ambrosianischer Chorgesang" beigelegt hat. Die Mangelhaftigkeit der damaligen Musik gestattete weder freieren, bestimmten Rhythmus, noch festgesetzte Modulation. Um das Jahr 600 war es erst der Papst Gregor, der sich durch die Stiftung einer Singschule einen Namen machte, doch ist auch der nach ihm benannte „Gregorianische Gesang" ohne Rhytmus und Metrum, einförmig einherschreitend, jedoch mit freieren modulatorischen Ausschreitungen.

Es wurde dieser Gesang die Grundlage der christlichen Kirchenmusik.

Man vermuthet, daß Bonifaz den cantum Gregorianum nach Deutschland brachte, aber erst seit dem 15. Jahrhundert entwickelte sich dieser Gesang weiter, und es entwickelte sich der mehrstimmige Figuralgesang, so genannt, weil eine Stimme unverändert die Grundmelodie (canto fermo) führte, und die anderen Stimmen dazu figurirten, d. h. erweitert und ausgeschmückt wurden. Schon im 17. Jahrhundert wurde die Kirchenmusik immer glänzender, und es trat eine Verfälschung derselben durch weltliche Musik ein.

In der katholischen Kirche gibt es einen bestimmten Text für die Kirchenmusik, und zwar die Messe, Requiem, Offertorium u. s. w.; bei den Protestanten hat man Psalmen, Motetten und kleinere Stücke. Dem kirchlichen und weltlichen Style zugleich angehörend ist

a. die Cantate.

In der Neuzeit hat man sich daran gewöhnt, die Cantate nur als weltliche Composition zu betrachten, und ihr in

kirchlicher Form den Namen „Motette" zu geben, sobald sie aus mehreren getrennten Sätzen besteht.

Die Cantate ist eine größere Composition, in welcher verschiedene Empfindungen, Zustände, Vorgänge bald lyrisch, bald mehr dramatisch (nicht aber zur theatralischen Aufführung) zusammenhängend dargestellt werden.

In formeller Hinsicht liegen das Recitativ, die Arie, der Wechselgesang und der Chor im Bereich der Cantate.

Da sie nicht für das Theater bestimmt ist, so ist selbstverständlich die eigentliche Handlung ausgeschlossen, und der Stoff seinem Wesen nach lyrisch.

Die Entstehung der Cantate fällt in den Anfang des 17. Jahrhunderts.

Ich lasse an dieser Stelle folgen, was A. B. Marx über die Symphoniecantate sagt: „Symphoniecantate haben einige Componisten (z. B. Mendelssohn und Felicien David) Compositionen genannt, in welchen der Instrumentalmusik in besonderen weitausgeführten Sätzen eine vornehmliche, gewissermaßen mit der Gesangparthie gleichberechtigte Stellung eingeräumt wird, während bisher und der Natur der Sache nach dies nicht der Fall gewesen."

Der Franzose David hat dies in ungebundener Laune gethan, während Mendelssohn dem aus tiefster Idee und Berechtigung hervorgegangenen Vorbilde von Beethoven's neunter Sinfonie mit Chören äußerlich nachahmte, ohne tieferen Anlaß und ohne Begründung in künstlerischer Idee.

Weit umfassende Gebilde dieser Art hat auch Hektor Berlioz dargeboten, die, wenn sie auch dem wahrhaftigen Wesen der Kunst nicht entsprossen sind, viel weniger (wie Einige vorschnell gemeint haben) über Beethoven's Standpunkt hinausgehen, — jedenfalls Zeugniß von einem ernstlichen energischen Streben ablegen, dem Antriebe nach weit hinausgehend über die bloße nachahmende Ausbeutung der Form."

Wesentlich unterschieden von der Cantate durch die breitere Form und den großartigen Styl ist:

b. Das Oratorium.

Das Oratorium ist ein musikalisches Drama ernsten Inhalts, welches nur für die musikalische Aufführung, nicht für theatralische Action bestimmt ist.

Es erfordert daher von Seiten der Poesie Handlung, wenn auch nicht im strengen Sinne des Dramas, noch mehr aber Vergegenwärtigung einer Handlung oder Begebenheit, entweder durch die zur Begebenheit unmittelbar gehörenden Personen oder durch erzählende Personen und durch den eingreifenden Chor als die musikalische Aeußerung der Masse.

Ursprünglich trat das Oratorium im kirchlichen Gottesdienst oder als künstlerische Anregung und Verherrlichung gemeinsamer Andacht auf.

Die Krone des gottesdienstlichen Oratoriums ist die Passion St. Matthaei von Joh. Seb. Bach, welche zur Zeit der Dichtung in der Kirche aufgeführt wurde, in deren Chorälen die Gemeinde mitsang.

Diese Art des Oratoriums ging aus dem alten Brauch hervor, an hohen Festtagen (namentlich am Charfreitage) die Stelle des Evangelisten von verschiedenen Personen recitativisch und musikalisch-dramatisch vortragen zu lassen.

Ausschließlich früher und heute noch vorherrschend sucht das Oratorium seinen dichterischen Anhalt in religiösen, meist der Bibel entnommenen Vorgängen.

Diese Verhältnisse haben sich jedoch so weit geändert, daß sie nicht mehr für bindend gelten können.

Schon seit mehr als 100 Jahren ist aus dem protestantischen Gottesdienst das Oratorium ausgeschieden, und seit eben dieser Zeit hat der geschichtliche Inhalt der Bibel aufgehört, vorherrschender Gegenstand künstlerischer Behandlung zu sein.

Selbst Händel hat schon in seiner Cäcilien-Ode und dem Alexander-Fest bewiesen, daß er von der Idee abging, nur biblische Stoffe zum Vorwurf seiner Werke zu machen.

Haydn hat in seinen „Jahreszeiten" ein weltliches Oratorium geschaffen, welches musterhaft dasteht, denn es bewahrt

trotz des ländlichen Inhaltes, welcher dem Texte innewohnt, eine würdige, ernste Haltung.

Beethoven ist es schon weniger gelungen.

Beethoven war eben der Geist, der nicht eingezwängt und eingepreßt werden konnte in die engen, knappen Formen; sein Genius trieb ihn weit über die herkömmlichen Satzungen, mit Titanengewalt zerriß er die Schranken.

Wie seine große Missa solemnis in D nicht für den kirchlichen Gebrauch taugt, jenes Riesenwerk, vor dem sich jedes fühlende Herz in Demuth beuget, so ist sein Oratorium „Christus am Oelberge" eine Composition, welche ohne die Veränderung einer einzigen Note augenblicklich als einactige Oper mit vollständiger scenischer Ausstattung auf die Bühne gebracht werden könnte.

In England, dem puritanischen Lande, darf in einem Oratorium Christus als sprechende Person nicht vorgeführt werden; um nun das Werk Beethoven's zur Aufführung bringen zu können, hat man den Text und die Personen verändert, und aus dem Christus am Oelberg einen „David in der Wildniß" gemacht; aus dem Seraph wird eine Prophetin, Petrus wird Abischai, Jesus wird David, die Jünger des Heiland werden zu Anhängern des David, aus den jüdischen Verfolgern hat man Soldaten des Saul gemacht.

In dieser Form wird das Oratorium in England im Concertsaale aufgeführt, und des wäre der Versuch, es in dieser Gestalt auf die Bühne zu bringen, nicht uninteressant.

Die Chöre der jüdischen Soldaten, das Terzett und der Schlußchor sind so dramatisch angelegt, daß man sich begeistert erhoben fühlt, aber sich nachher doch gestehen muß, daß die Schranken des Oratoriums überschritten wurden.

Quod licet Jovi, non licet bovi! Andere haben Beethoven's Beispiel nachahmen wollen, haben weltliche Oratorien auf die Estrade des Concertsaales verpflanzen wollen und haben Schöpfungen geliefert, welche sich durch Styllosigkeit auszeichneten.

Die bedeutendsten Werke oratorischen Inhaltes haben

Georg Friedrich Händel, Josef Haydn und Felix Mendelsohn-Bartholdy geliefert.

Graun hat einmal eine Cantate geschrieben „der Tod Jesu", aber die kirchliche, reine Form ist durch italienische Verzierungen und Schnörkeleien dem dermaligen Geschmack gemäß verunstaltet, und hat sich schon jetzt überlebt, während die älteren Händelschen Werke noch heute ihren alten Glanz behaupten.

Allerdings mußten die Werke einer Renovirung bedürfen, d. h. einer Renovirung für Deutschland.

Händel hat seine Werke sehr klein instrumentirt; außer den Streichinstrumenten waren nur wenige Blasinstrumente und die Pauken thätig; dafür waren sie mit einer imponirenden Orgelbegleitung ausgestattet.

Wenn man noch heute Gelegenheit hat, einmal einem in dreijährigen Zwischenräumen in England wiederkehrenden Händel-Feste beizuwohnen, so wird man die Kraft gewahr werden, welche in der Orgelbegleitung liegt.

Diese Händel-Feste finden unter der Leitung von Michael Costa statt; der Chor zählt nahezu 2000 Stimmen, das Orchester ungefähr 600 Musiker; bedenkt man also, daß die Meisten dieser Musiker an den Streichinstrumenten beschäftigt sind, und die Orgel diese Massenwirkungen zu unterstützen im Stande ist, so kann man sich von dieser Orgel und deren Wirkung vielleicht annäherend eine Idee machen.

Als man die Händel'schen Oratorien in die deutschen Concertsäle übertrug, da machte sich der Mangel einer Orgel fühlbar; es mußte also dieser Mangel irgend wie ausgeglichen werden, und Mozart war der Erste, welcher sich damit befaßte, einige der Oratorien Händel's neu zu instrumentiren d. h. die fehlende Orgel durch Füllstimmen hinzugesetzter Blasinstrumente zu ersetzen; später hat auch Mendelssohn sich damit beschäftigt.

So ist man wenigstens in den Stand gesetzt worden, die Werke im Concertsaal zur Aufführung zu bringen.

Die volle Wirkung kann damit bei aller Mühe nicht er-

zielt werden, und man fängt jetzt auch in Deutschland an, bei neuen Conzertsälen sogleich an eine Orgel als nothwendiges Attribut oratorischer Aufführungen zu denken.

Von den Händel'schen Werken sind zwei Ausgaben in Partitur erschienen, die eine in Deutschland, die andere in England; die letztere, von der Händel=Society in London bei Novello herausgegeben, ist die bei Weitem correctere Ausgabe, leider mangelt ihr der deutsche Text.

Dreizehntes Capitel.

Die Oper.

Die vollendetste Form auf dem großen Gebiete der Gesangmusik ist die Oper, das lyrische Drama, welches nach einem gedichteten Texte in Musik gesetzt und so in Form eines gesungenen Schauspiels auf die Bühne gebracht wird.

Die Oper zerfällt in einzelne Nummern, und zwar in orchestrale und vocale.

Zu den orchestralen gehören: die Ouverture, die Entr'acte und etwa erforderliche Zwischenspiele.

Die vocalen Nummern enthalten Chöre, Arien, Cavatinen, Strophenlieder, Duette, Terzette und größere Ensemblesätze, ferner Recitative, die in Opern deutscher und französischer Componisten zuweilen durch Dialog ersetzt sind. Es gibt verschiedene Gattungen von Opern, welche durch ihren Bau und ihre Form sich speciell von einander unterscheiden.

Man macht in musikalischer Beziehung Unterschiede zwischen der großen, romantischen und komischen Oper.

Da es sich aber für uns hauptsächlich um den Styl der Werke und deren Auffassung in Betreff der gesanglichen Ausführung handelt, so habe ich auch eine andere Eintheilung demgemäß getroffen.

Die Geschichte der Oper geht in's 16. Jahrhundert hinauf, wo Dichter Schäferspiele mit Chören dichteten und

Gedichte unter einfacher Begleitung von Saiteninstrumenten recitirt wurden.

Diese Versuche bahnten den Weg dem durchaus in Musik gesetzten Drama „Dafne," von Peri componirt und gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Florenz zum ersten Male aufgeführt.

Eine Nachahmung dieser italienischen Oper wurde zuerst in Deutschland dreißig Jahre später versucht, und zwar lieferte Opitz den Text, Kapellmeister Schütz die Musik; sie wurde in Dresden zuerst aufgeführt.

Die Stylarten, welche der Sänger heutigen Tages zu beachten hat, sind die der deutschen, französischen, Spiel- und italienischen Oper.

Ich nenne zuerst

a. Die deutsche Oper.

Unter dem Namen „deutsche Oper" verstehe ich die seriöse Oper deutschen Styles, d. h. des Styles, in welchem der Harmonik am meisten Rechnung getragen wird; es kann dabei auf den Orginaltext nicht ankommen; denn sonst müßte ich Mozart's „Don Giovanni" zu den italienischen, Gluck's „Armida" zu den französischen zählen.

Der Sänger hat sich, sobald er sich einer Aufgabe in einer deutschen Oper unterzieht, der größten Correctheit zu befleißigen; es ist seine Pflicht, Note für Note nicht allein zu studiren, sondern auch die charakteristische Färbung nicht auszuschließen, es liegt in dem deutschen Studium eine gewisse Tiefe und Gründlichkeit, welche wir vor anderen Nationen voraus haben; es mag sogar zugegeben werden, daß unter dieser Gründlichkeit das rein Technische leiden muß, aber die Componisten sorgen schon dafür, daß Tiefe der Auffassung und Gründlichkeit der Charakteristik für den Mangel an Technik entschädigen können.

Seitdem deutsche Sänger sich der italienischen Bühne zugewendet haben, seitdem das ganze französische Repertoir zu uns nach Deutschland herübergekommen ist, haben unsere Sänger

allerdings einen schweren Stand, die verschiedenen Style zu trennen; dazu kommt, daß die bei Weitem effectvolleren französischen Parthien dem Geschmack der Sänger mehr zusagen, und sie sich an ein Forciren des Tones gewöhnen, welches ihnen in deutschen Opern die Aufgabe erschwert. Sänger, die an italienischen Bühnen thätig sind, verlieren am leichtesten den Styl, und gerade die Deutschen lassen sich in dieser Beziehung am meisten zu Schulden kommen.

Während meines Engagements an einer italienischen Opernbühne wurde Weber's „Freischütz" zur Aufführung bestimmt. Ich war mit dem Studium der Oper betraut worden, da meine Collegen Italiener waren, und man dem Deutschen zutraute, die Intentionen des Componisten besser wahren zu können.

Die Agathe sollte eine Französin, das Aennchen eine Spanierin, den Caspar ein Italiener und den Max ein Deutscher singen.

Da an italienischen Bühnen ein Dialog unstatthaft ist, so wurden dafür die von Berlioz für die große Oper in Paris sehr geistreich concipirten und componirten Recitative bestimmt.

Ich fürchtete sehr, mit den Sängern, noch mehr aber mit den Sängerinnen in Betreff der Einfachheit des Styles zu kämpfen zu haben, hielt es deshalb für gut, jedem Einzelnen der Mitwirkenden einen kleinen Vortrag darüber zu halten, dem Alle geduldig zuhörten, worauf die Französin sogar sehr gelehrig erwiederte, daß sie „Robin des bois" sehr genau schon kenne.

Ich studirte die Oper sehr schnell ein, und die Sänger gaben sich viel Mühe; die Proben mit Orchester begannen, und gerade den außerdeutschen Künstlern schien der fremde Boden, auf dem sie sich zu bewegen hatten, Freude und Genuß zu bereiten.

Nur der Darsteller des Max, der einzige Deutsche, murrte, die Parthie liege zu tief für seine Stimme, sie sei

nicht effectvoll genug, und er werde auf jeden Beifall bei den Vorstellungen dieses Werkes verzichten müssen.

Als er zur vorletzten Probe erschien, überraschte er mich mit einer langen Cadenz in seiner Arie, welche ihm einer der italienischen Maëstri auf seinen Wunsch zurecht gesetzt hatte, und von welcher er sich einen großen Erfolg versprach.

Die Musiker des Orchesters, meist Deutsche, sahen mich halb verwundert, halb ärgerlich an, und ich demonstrirte ihm, wie unschicklich eine solche Cadenz sei, aber er bestand darauf, sie zu singen, und hatte die Genugthuung, bei der ersten Aufführung nach dieser Cadenz von einem Publikum, das in seiner größeren Hälfte aus Deutschen bestand, ausgelacht zu werden.

Für die deutsche Oper waren außer den Heroen Beethoven, Mozart und Gluck thätig: C. M. von Weber, Marschner, Spohr u. s. w., dann in der Neuzeit Richard Wagner.

b. Die französische Oper.

Ich habe vorhin den Namen Gluck genannt, als einen der Componisten für die deutsche Oper; doch ist es unverkennbar, daß er zugleich der Schöpfer jener französischen großen Oper ist, welche heute das Repertoir der Welt beherrscht, ob zum Vortheile der Gesangkunst, ob zum Vortheile des Geschmacks überhaupt, will ich nicht untersuchen.

Die französische Oper (wenn ich von der seriösen Oper hier spreche, so ist damit zugleich die eigentliche große Oper gemeint, welche niemals einen Dialog zuläßt, ja in der nicht einmal ein Recitativo secco vorkommen darf) hat ihren eigentlichen Styl von Gluck entlehnt, der in den modernen Werken allerdings kaum noch zu erkennen ist.

Gluck, welcher zuerst für Italien componirte, war auch zuerst der in diesem Lande herrschenden Richtung gefolgt, doch fühlte er, was eigentlich fehlte, und wie wenig das Ganze seiner Musik auf eigentlichen dramatischen Werth Anspruch machen könne.

Ein Haupthinderniß für ihn war die Zusammenhangslosigkeit und mangelhafte Innerlichkeit der lyrischen Dichtungen, welche er für seine Compositionen erhielt.

Endlich erhielt er den Text zu den Opern: „Alceste“ und „Orpheus“ und später ward für ihn der Stoff von Racine's „Iphigenie“ zu einem Operntexte umgewandelt, welchen er für die große Oper in Paris componirte.

Aber in Paris wäre er von seinen Gegnern aus dem Felde geschlagen und die Aufführung dieses Werkes verhindert worden, wenn sich nicht die Königin Marie Antoinette seiner angenommen hätte.

Die Oper ward gegeben, entzückte, ihr folgten die früheren Opern „Alceste“ und „Orpheus“, dann später die „Iphigenie auf Tauris“ und „Armida“.

Wenn ich also behaupte, daß Gluck als der Schöpfer der französischen großen Oper anzusehen ist, so geschieht es, weil bei ihm zum ersten Male das Vorwalten des declamatorischen Elements gegenüber dem sinnlich-melodischen Elemente der italienischen Schule erschien.

Nach dem Tode Gluck's verfiel zwar die Oper wieder in die frühere Schlaffheit, aber doch ist der Einfluß seiner Werke bei den Tondichtungen Méhul's, Grétry's, vor Allem aber bei Cherubini und Spontini unverkennbar.

Es ist bemerkenswerth, daß es gerade zwei Italiener waren, die so Bedeutendes für die französische Oper geschaffen haben.

Auch Rossini hat seinen „Tell“ und „Die Belagerung von Corinth“ für Paris geschrieben.

Heute sind außer den genannten Opern noch: Auber mit der „Stumme von Portici“, Halévy mit der „Jüdin“ und Meyerbeer mit seinen vier großen Werken: „Robert“, „Hugenotten“, „Prophet“ und „Afrikanerin“ auf dem Repertoire.

Man hat sich in Deutschland vielfach gegen das Eindringen der modernen französischen Oper aufgelehnt, man hat beschimpft und pamphletirt, aber ohne den geringsten Erfolg.

Das Publikum huldigte den Werken, und sie wurden übermächtig, nicht nur in Deutschland, sondern selbst in der ganzen Welt.

Ich gestehe zu, daß der Sänger Effecte in diesen Opern zu erzielen im Stande ist, wie auf keinem andern Felde der Gesangsmusik, aber doch ist nicht in Abrede zu stellen, daß die Organe sehr angegriffen werden, da ihnen das Aeußerste zugemuthet wird.

c. Die Spiel-Oper.

Die Spiel-Oper ist so recht das eigentliche Spiegelbild aller Nationen; unübertrefflich in ihrer Leichtigkeit und prickelnden Anmuth sind die Schöpfungen der französischen komischen Oper, von massiver Form und rauherem Humor die deutschen Werke dieser Gattung, ausgelassen und keck ist die italienische Opera buffa.

Gerade dadurch aber, daß diese Opern ein Spiegelbild ihrer Nationen liefern, wird es den Einzelnen schwer, ja fast unmöglich, die Werke anderer Nationen auf diesem Gebiete darzustellen.

Eine französische Spiel-Oper ist nur von Franzosen zu sehen; die Deutschen nehmen den Gesang zu schwerfällig, sie legen auf das rein Gesangliche zu viel Gewicht, und vernachlässigen dabei den Ausdruck des Genre. Und darin eben gerade liegt das Kunststück der Franzosen; sie behandeln dieses Genre ganz ohne anscheinende Prätension, und sichern gerade dadurch sich ihre Erfolge.

Die kleinen Opern sind ihnen auf den Leib gepaßt, und darum fühlen sie sich heimisch darin und ergötzen den Zuschauer.

Die Operetten, welche die letzten 10 Jahre der Welt geschenkt haben, sind eine Abart der Opéra comique, aber neigen sich dem Burlesken zu, und bedingen in den meisten Fällen einen lasciven Stoff.

Daß man die Operetten nach Deutschland übertragen, braucht man Niemandem zu danken, denn bereichert ist die Literatur der komischen Oper durch sie nicht worden.

Die Componisten, welche für die Opéra comique geschrieben, sind Auber, Herold, Boieldieu und einige neuere Componisten von irgend welcher Bedeutung.

Wenn deutsche Sänger sich der italienischen Opera buffa zuwenden, so leisten sie noch Unerquicklicheres, als in den französischen Werken.

Wer je eine Vorstellung des „Barbier von Sevilla", dieses Non plus ultra einer ächten Opera buffa, von deutschen Sängern dargestellt gesehen hat, der wird mich ganz verstehen können.

Der Gesang mit seinen leichten Figuren und kleinen Rouladen, die leicht hingeworfenen Recitative, welche die Stelle des Dialogs vertreten, sind deutschen Kehlen und Zungen ein unüberwindliches Hinderniß.

Nächst Rossini haben auch Cimarosa und Paësiello bedeutendere komische Opern geschrieben.

Ich habe früher erwähnt, daß die deutschen komischen Opern eine massivere Form haben, als die der anderen Nationen; freilich wohl, aber nichts desto weniger wirken sie komisch; da ist z. B. die alte Oper von Schenk „der Dorfbarbier", die Dittersdorf'schen Opern „Doctor und Apotheker" und „Hieronymus Knicker", „die Jagd" von Adam Hiller u. s. w.

Von neueren Componisten sind Otto Nicolai und Albert Lortzing zu nennen.

Nach ihnen wollte sich nie mehr in Deutschland ein hervorragendes Talent für dieses Genre zeigen, und wenn Wagner seine „Meistersinger" eine komische Oper nennt, so frage ich nur, wo in der ganzen Oper nur ein Funken Komik steckt.

Das Gebiet der deutschen komischen Oper ist jetzt ganz verwaist, und in der That von Operetten besetzt worden; ohne Zweifel wird aber einmal wieder eine Reaction eintreten.

d. Die italienische Oper.

In der italienischen (der seriösen) Oper gibt es kein Recitativo secco, welches den Dialog ersetzen könnte, sondern dieselben werden vollständig instrumentirt.

Die bedeutenderen Componisten in Italien haben fast alle einen exclusiven Styl, weshalb auch dort die Sänger nicht Werke aller Componisten ihres Landes studiren. Es gibt Rossinisänger, Verdisänger und Bellinisänger; zwischen ihnen stehen die Sänger Donizetti'scher Opern; daraus resultirt, daß die Gesangskünstler mit ihren Organen schonend umgehen, daß sie sich nicht zu viel zumuthen, und daß man ihnen nicht zu viel zumuthet.

Der Styl der Bellini'schen Opern ist ein zierlicher, rein gesanglicher, mit Figurenwerk überladener, und man täuscht sich absichtlich, wenn man Opern wie „Norma" dramatische Gestaltung in Betreff der Composition zusprechen will.

Der Componist hat bei seinem Talent nicht mehr aus der Oper machen können, als er gethan, aber dramatisch belebt ist die Composition doch nicht.

Weit mehr Anlage dafür zeigt schon Donizetti in seinen Opern „Lucia" und „Lucrezia"; man merkt ihm das Verlangen an, dramatisch zu wirken, und vornehmlich in seinen Ensemblesätzen weiß er durch Charakteristik zu wirken.

Mehr als alle seine Vorgänger ist Verdi von dem Wunsche beseelt, in seinen Compositionen für die Bühne lyrische Dramen zu liefern.

Allerdings muß er als Italiener auf den melodischen Theil ein besonderes Augenmerk richten, aber das Talent zu dramatischer Gestaltung hat sich doch vielfach Bahn gebrochen in seinen Tonwerken.

Man hat ihm oft den Vorwurf gemacht, daß er zum Ruin der Stimmen beitrage, und es wäre vergebliche Mühe, das Gegentheil zu behaupten.

Unsere deutschen Sänger haben namentlich unter ihm zu leiden, denn bei dem großen Repertoir, welches deutsche Bühnen besitzen, muß einem Sänger der große breite Ton, welchen Verdi verlangt, Anstrengungen und Mühe verursachen, die nicht selten den Ruin der Stimme zur Folge haben.

Vierzehntes Capitel.

Zwei musikalische Charaktere.

Ich gebe hier in diesem Kapitel die musikalisch-dramatische Gliederung zweier Charaktere, wie sie bei dem Studium für die Bühne vorwalten sollte; ich weiß, daß nicht nur Sänger von Fach sich dem Studium der Parthien unterziehen, daß auch Dilettanten ihm nicht abgeneigt sind; ich selbst hatte einmal das Vergnügen, die Aufführung einer Oper, von Dilettantenkräften dargestellt, zu leiten, und erinnere mich stets mit Wohlgefallen des Fleißes und der Hingebung, welche ich bei allen Mitwirkenden vorfand.

Ich wähle zur Gliederung eine weibliche und eine männliche Parthie, bemerke jedoch sogleich, daß mein Ausgangspunkt die bereits fertig erlernte Parthie, was die Noten anbetrifft, ist.

Jeder, der eine Parthie darstellen will, mag sie erst rein musikalisch lernen, am vortheilhaftesten sogar auswendig lernen und dann erst, wenn er mit der Technik fertig geworden, in den dramatischen Bau der Rolle eindringen.

Ich wähle von weiblichen Parthien die

a. Leonore in Beethoven's „Fidelio".

Leonore, die Gattin eines charaktervollen Mannes, der sich nicht scheute, die Wahrheit offen zu sagen, selbst als es seine Freiheit galt, ist von dem einen Wunsche beseelt, ihren Gatten zu befreien.

Sie zieht deshalb Männerkleider an, und verdingt sich als Knecht bei dem Kerkermeister Rocco, dessen Tochter sich zu dem liebenswürdigen jungen Mann so hingezogen fühlt, daß sie ihm Herz und Hand schenken will.

Die Sängerin der „Leonore" oder wie sie in Männerkleidung heißt „Fidelio", muß in jeder Phrase, welche sie zu singen hat, die Absicht merken lassen, welche sie durchdringt, nämlich in den Kerker zu gelangen, um ihren Gatten zu sehen und zu retten.

Nichts darf mit einer Gleichgültigkeit oder Kälte gesungen werden; diese Auffassung würde dem Charakter geradezu widerstreben.

Beim Eintritt Leonorens entspinnt sich jener wunderbare Canon, welcher, ich gestehe es offen, mir in seiner Instrumentaleinleitung stets eine Thräne entlockt.

Jeder der vier dabei Betheiligten ist bei diesem Canon von andern Gefühlen beseelt.

Die muntere Marcelline liebäugelt mit Fidelio und freut sich des schmucken Gatten, der bald ihr eigen sein soll, der gutmüthige Rocco blickt wohlgefällig auf den zukünftigen Schwiegersohn, der sein Nachfolger im Amte werden soll, Jacquino schaut ihn mit scheelen Blicken an, denn er ist es, dem er die jetzige Abneigung Marcellinens ihm gegenüber zu danken hat, und mitten unter ihnen steht Leonore, äußerlich heiter, und innerlich von Schmerz gebeugt; darum ist anzurathen, daß die Sängerin die Stelle:

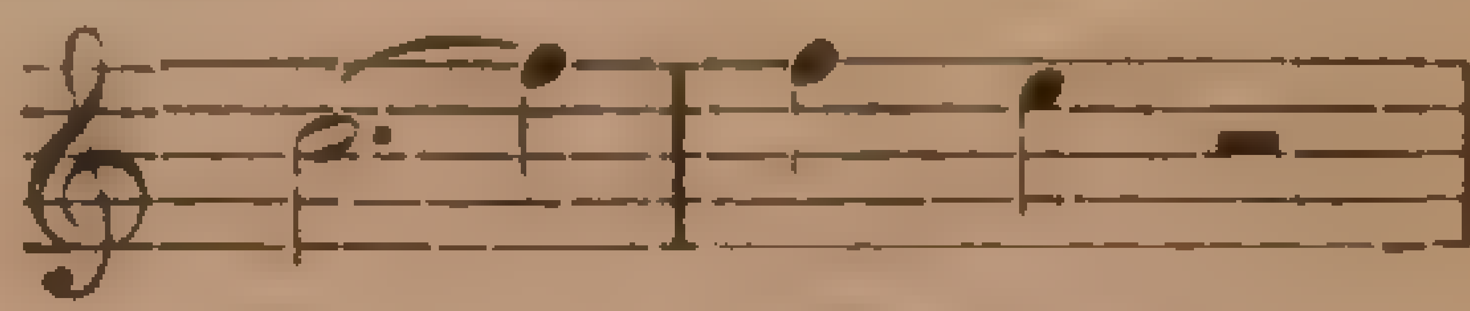


etwas stärker betont, um den vollen Schmerz zum Ausbruch kommen zu lassen; es wird die Stelle um so wirksamer sein, als die drei anderen Stimmen die Worte gleichsam in Form eines Rahmens umschließen.

Die nächste Nummer für Leonore ist das Terzett mit Rocco und Marcelline; Rocco verspricht ihr, bei dem Gouverneur durchzusetzen, daß sie mit ihm in den Kerker hinabsteigen kann, um ihm behilflich zu sein. Leonorens Hoffnung, den Gatten zu sehen, steigt durch die Zusage, und sie nimmt die volle Kraft zusammen, um Rocco ihre Stärke begreiflich zu machen:



In demselben Terzett aber wird das weibliche Herz ihr schwer, sie denkt ihres kühnen Unternehmens, und zweifelt an der Möglichkeit des Gelingens; aber sie rafft sich empor, und Sängerinnen sollen die Stelle



mit der vollen Innigkeit des Gefühles vortragen; es liegt in dieser Phrase die volle Hingebung, das fromme Bauen auf eine göttliche Allmacht.

Besondere Beachtung verdient eine Stelle, welche Marcelline und Leonore nacheinander singen, aber mit verschiedenem Texte; sie muß, wenn auch melodisch gleich, doch im Ausdrucke wesentlich unterschieden werden.

Während Marcelline von den süßen Thränen der Freude spricht, singt Leonore:



Um den vollen Ausdruck des Schmerzes wiedergeben zu können, thut man gut, vor der Note  frischen Athem zu nehmen, wodurch man in den Stand gesetzt wird, die Phrase bis zu Ende in voller Gewalt der Empfindung zu erhalten.

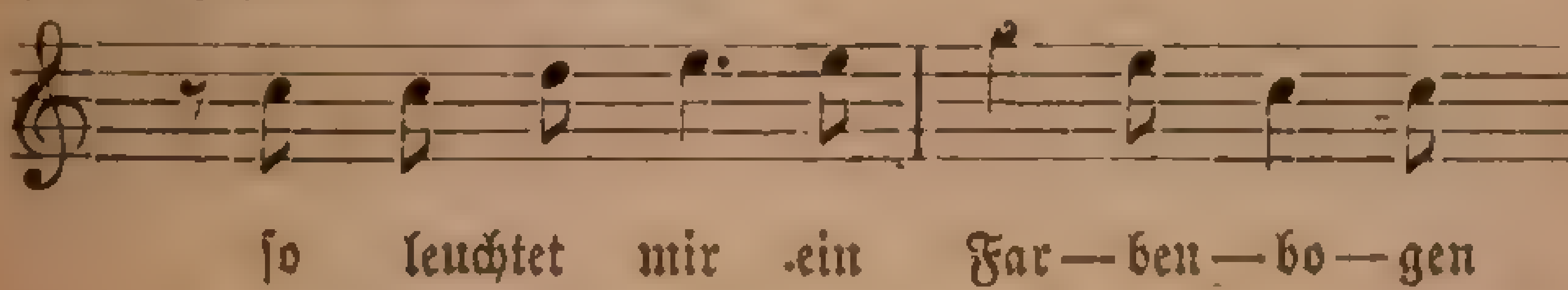
Ebenso musikalisch, als dramatisch wichtig ist die große Arie.

Leonore, hinter einem Pfeiler verborgen, ist Zeuge einer in Form eines Duettes gehaltenen Unterredung zwischen Rocco und dem Gouverneur der Gefängnisse, Don Pizzaro, dem Todfeinde ihres Gatten. Sie hört, wie Pizzaro auf den Tod Don Florestans dringt, sie hört, wie Rocco sich weigert, Hand an ihren Gatten legen zu wollen, sie hört, wie Pizzaro erklärt, selbst in den Kerker hinabsteigen zu wollen.

Beide gehen ab, und Leonore stürzt mit den Worten hervor: Abscheulicher, wo willst Du hin?

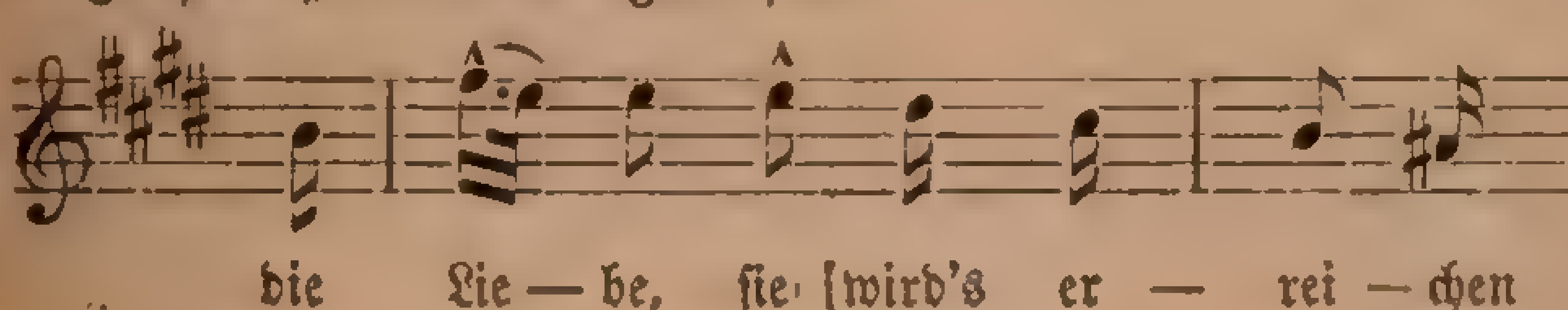
Das große, hier beginnende Recitativ läßt die mannigfaltigsten Seelenregungen erkennen, und es gehört ein reiches Studium dramatischer Auffassung dazu, um es wirkungsvoll wiedergeben zu können.

Nur mag die Sängerin sich bemühen, nach dem Paroxysmus der Leidenschaft, der im Anfange des Recitativs Platz greift, sofort bei der Stelle:

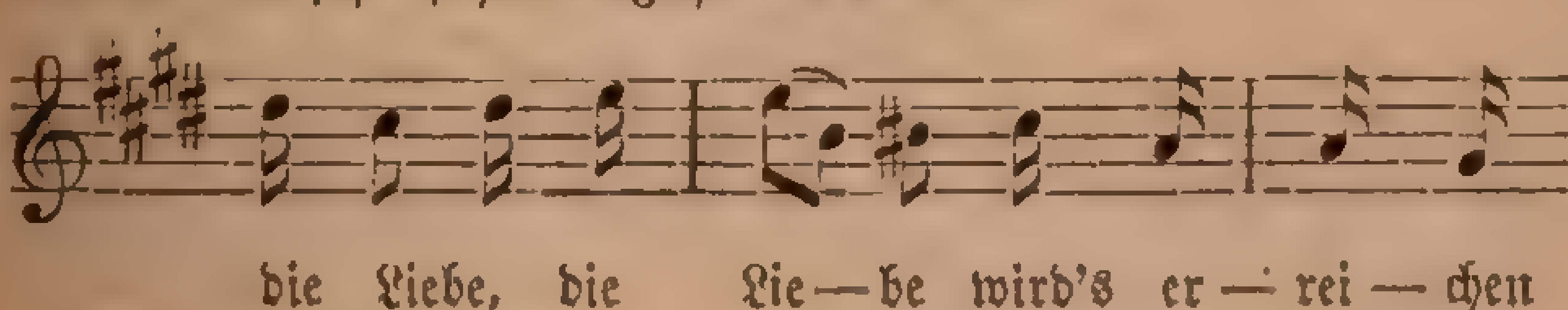


die nothwendige Ruhe zu finden, welche dann bis zum Schlusse des Recitativs und im Adagio der Arie beibehalten werden muß.

Bei allen Schwierigkeiten, welche dieses Adagio bietet, sind zwei Stellen besonders gefährlich in der Handhabe; es sind die Stellen auf den Text: die Liebe wird's erreichen; wenn die Stelle das erste Mal auftritt, so ist sie voll ausbrechenden Heroismus nach langer reflectirender Bitte, und so kräftig als möglich muß die Wiedergabe sein:



Wenn die Stelle zum zweiten Male auftritt, so ist sie nicht mehr heroischer Gestalt, sondern muß von einer seelischen Innigkeit umschlungen sein, und deshalb muß keine Note vor der andern scharf hervorgehoben werden.



Das folgende Allegro ist stürmisch und voll leidenschaftlicher Gluth, nur im Mittelsatze muß die Stelle: „O du, für

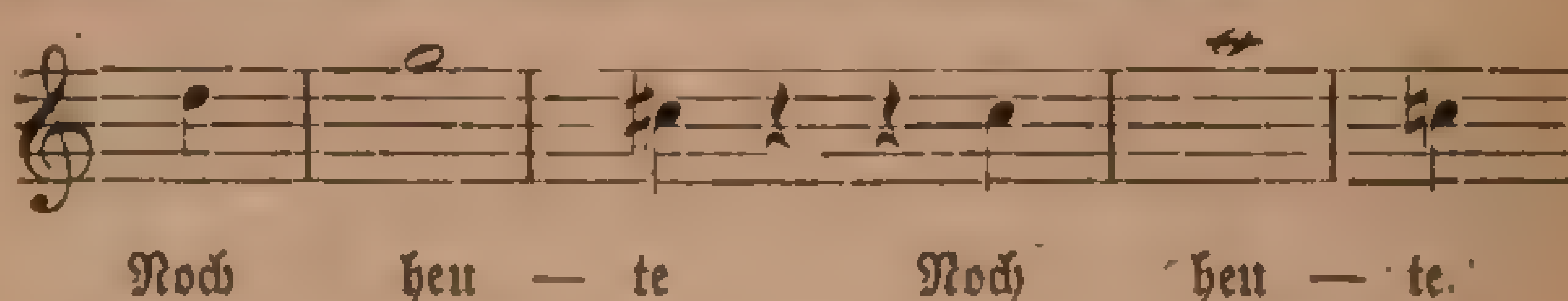
den ich Alles trug", etwas ruhiger und zarter genommen werden.

Nach Beendigung der Arie betreten die Gefangenen die Bühne, denen man die Freiheit gestattet, die frische Luft einathmen zu können.

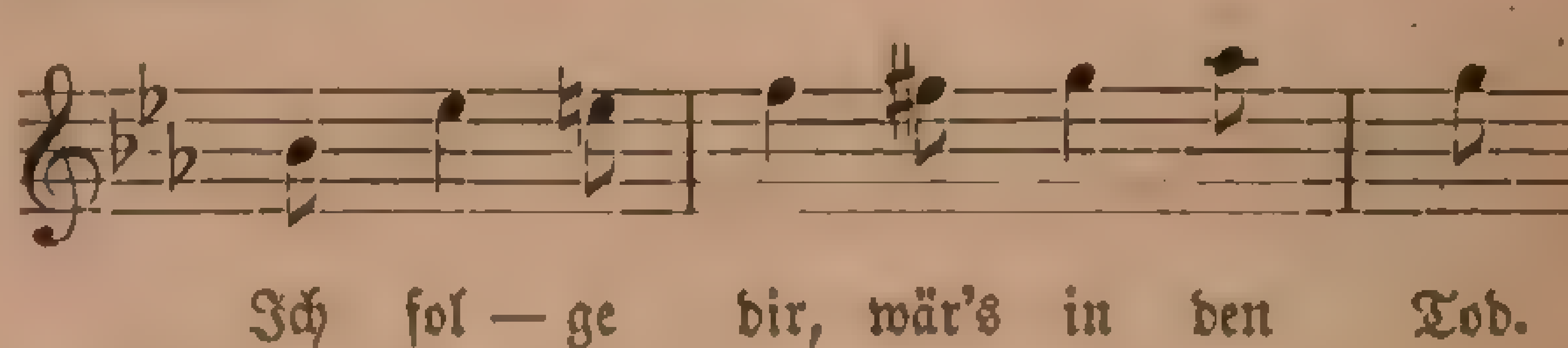
Leonore sucht unter ihnen das ihr so theure Antlitz, aber sie findet es nicht.

Die Gefangenen werden in ihre Zellen zurückgeführt, und Leonore stürzt Rocco, der mit dem Gouverneur gesprochen, mit den Worten: „Nun sprecht, wie ging's!" entgegen.

Rocco erzählt ihr, daß er die Erlaubniß habe, sie noch heute in den Kerker zu führen; die folgende Stelle:



muß mit dem Aufgebote der vollen Mittel wiedergegeben werden; es liegt in ihr die vollste Treue und liebevolle Hingebung; die ganze Scene mit Rocco muß eine gewisse stürmische Hast an sich tragen; das Herz drängt sich auf die Lippe, und eine Frage löst die andere ab, bis sie zu der Stelle der begeisterten Liebe kommt:



welche wieder einen breiteren Ton verlangt.

Das Schluß-Ensemble des ersten Actes muß für die Sängerin der Leonore die dramatische Form behalten, indessen ist doch hier der rein musikalische Theil überwiegend, und vorzugsweise zu berücksichtigen.

Der zweite Act führt uns in die dunklen Kerkerräume, in welchen Florestan sich befindet.

Der Gefangene liegt, bleich, abgemagert, an einen Stein gekettet. Rocco und Leonore erscheinen mit Spaten und Hacken, um zu arbeiten.

Die Sängerin hat vornehmlich zu beachten, daß sie im Anfange dieses Actes nicht gleich zu viel thut, damit ihr später nicht die Steigerung fehlt; sie muß trachten, ein immerwährendes crescendo der Empfindung zu ermöglichen, damit der Schluß der Oper nicht gedrückt und klein erscheint.

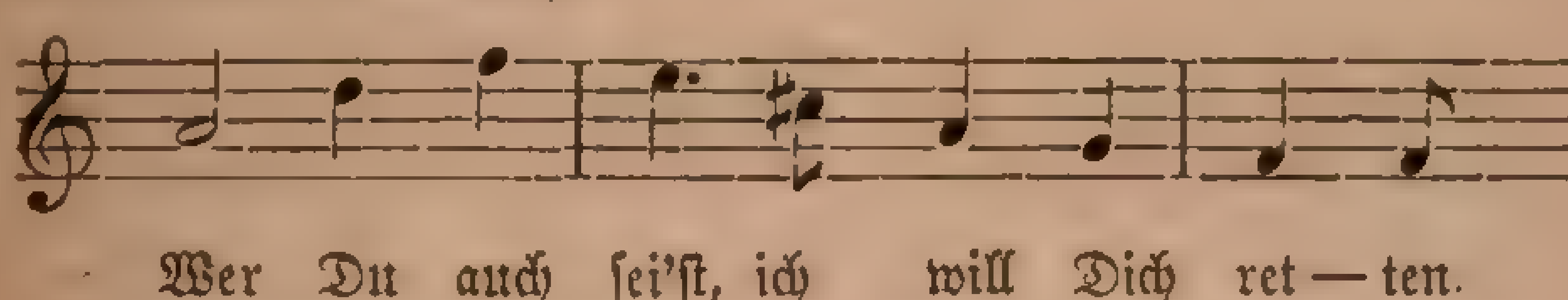
Die Worte des Melodram müssen möglichst tief gesprochen werden, um die männliche Kleidung mit der Stimme dem Rocco gegenüber in keinen Widerspruch zu bringen; überhaupt muß der ganze Dialog mit verstellter Stimme wiedergegeben werden, obwohl die Darstellerin durch den beständigen Anflug von Furcht, der ihrer Rede eigen ist, nur leise zu sprechen braucht.

Aus dem Duett während des Grabens hebe ich folgende Stelle hervor.

Leonore befindet sich in der Kerkerzelle eines Gefangenen, ist aber noch ohne Gewißheit, ob dieser Gefangene ihr Gatte ist.

Die herrschende Dunkelheit macht es ihr unmöglich, seine Züge zu unterscheiden.

Das Elend eines Mitmenschen macht aber einen so rührenden Eindruck auf sie, daß sie von der Arbeit inne hält, und in die Worte ausbricht:



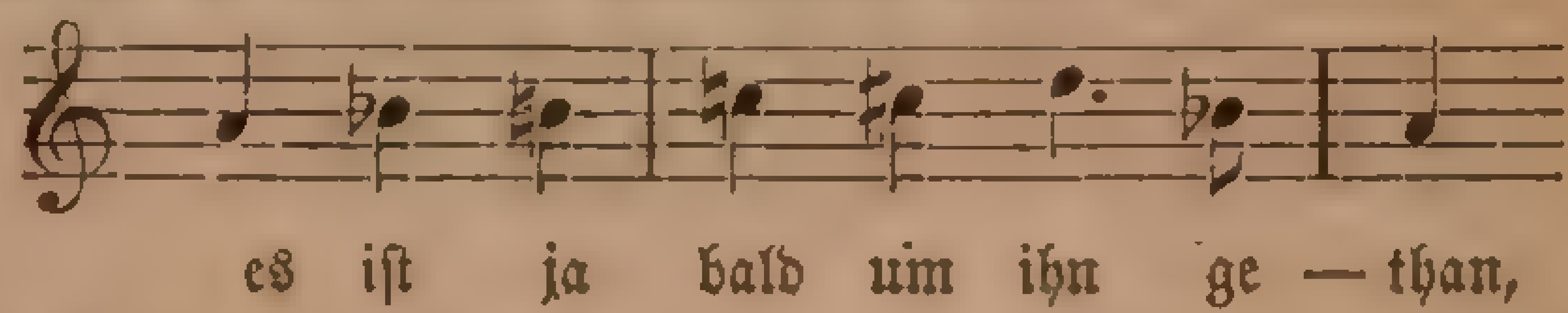
Die ganze Phrase bis zum Schlusse ist mit immer wachsender Kraft zu gestalten und auszuführen.

Nach dem Duett tritt in der dramatischen Handlung der wichtige Moment ein, daß der Gefangene erwacht, und Leonore bei dem Scheine ihrer Laterne das Antlitz des Gatten erkennt.

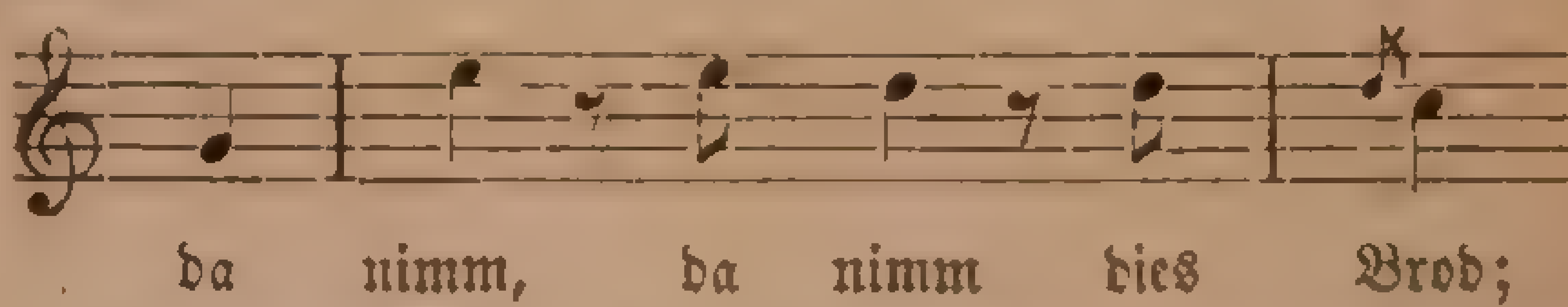
Florestan leidet Hunger und Durst; Leonore reicht ihm einen Trunk Wein, und entspinnt sich jenes rührende, tief er=

schütternde Terzett, das kein anderer Componist je in der Wiedergabe reiner Gefühle und Empfindungen erreicht hat.

Leonore bittet Rocco, er möge ihr erlauben, dem armen Mann ein Stückchen Brod zu reichen; dieser schlägt ihr die Bitte ab, sie aber fügt schmeichelnd hinzu:

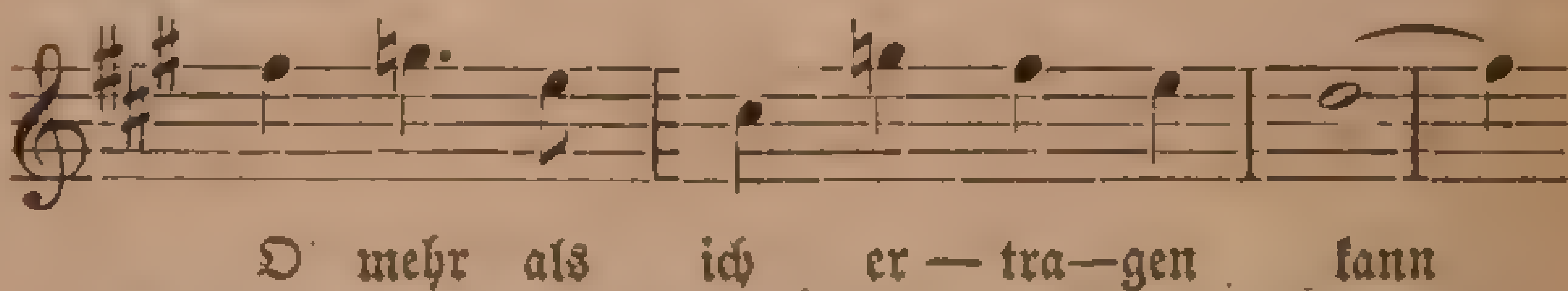


Worte, die auf das Herz des alten Kerkermeisters wirken; er ist gerührt und gestattet ihr, den Gefangenen zu stärken, und in höchster Erregung reicht sie dem Gatten das Brod mit den Worten:



es wäre unstatthaft, diese Stelle singen zu wollen; die Sängerin thut gut, die paar Noten recht kurz, wie mit vor Weinen unterdrückter Stimme hervor zu bringen; diese Art des Vortrages wird dem dramatischen Bau des Ganzen am nächsten kommen.

Noch auf eine Stelle am Schlusse des Terzett's will ich aufmerksam machen; Leonore wird immer unruhiger, der Kummer, durch das sichtbare Leid des Gatten verursacht, verleiht ihr übermäßige Kräfte, und man muß ihr anmerken, wie sie mit ihrer Weiblichkeit ringt, um Stärke zu gewinnen; deshalb ist der Ausbruch:



mit schmerzlicher Kraftanstrengung zu singen; man muß den Tönen anmerken, wie die Sängerin mit der physischen Kraft, die sie zu verlassen droht, kämpft.

Das folgende Quartett ist der Wendepunkt der Handlung.

Der Gouverneur erscheint im Kerker, um Florestan zu ermorden, aber in demselben Moment, als er den Dolch auf ihn zuckt, bedeckt Leonore ihren Gatten mit ihrem Körper und schreit: „Zurück!“ und nachdem sie von Pizzaro schon zurückgeschleudert und wieder das Leben ihres Gatten gefährdet sieht, stürzt sie sich nochmals auf ihn und schreit dem Pizzaro entgegen:



Ich sage absichtlich, schreit ihm entgegen, denn bei dieser Stelle kommt es auf schönen Gesang nicht mehr an; hier muß der Ton wahr, warm und innerlich empfunden sein; und ist dies der Fall, dann kann die Stelle die Wirkung niemals verfehlen.

Nach diesem Ausruf hört die dramatische Leistung Leonorens auf; der Moment, in welchem sie dem Gouverneur die Pistole vorhält, ist unbedeutend im Vergleich zu dem vorigen; das folgende Duett ist ein Ausbruch im innersten Herzen empfundenen Jubels und das Finale der Oper ist ein rein gesangliches Ensemble, in welchem die Darstellerin der Titelrolle keine besondere Gelegenheit hat, hervorzutreten.

Die Parthie der Leonore verlangt vor allen Dingen Innerlichkeit und tiefe Empfindung; die zur Rolle erforderliche Technik ist unbedeutend, und ich habe Darstellerinnen gehört, die auf die Technik der Rolle gar kein Gewicht legten und dennoch zündeten.

Ich nehme als männliche Parthie ein Bild der modernen französischen Oper

b. Raoul de Nangis aus Meyerbeer's „Hugenotten“.

Nicht selten, und namentlich in musikalischen Dilettantenkreisen, gibt man sich gern der Ansicht hin, der Raoul sei eine Heldenrolle; aber man ist in dieser Ansicht ein Wenig vor=

schnell. Raoul ist kein Held, er wird durch die Verhältnisse und durch die Situationen ein solcher.

Raoul hat durchaus keine heroische Gestaltung; er wird erst im Verlaufe der Oper handelnd.

Ich habe auch bei den vielen Darstellern der Parthie, die ich gehört, gefunden, daß die weichen, lyrischen Tenoristen dem ganzen Bilde viel näher gerückt waren, als die Heldentenore mit den wuchtigen Stimmen.

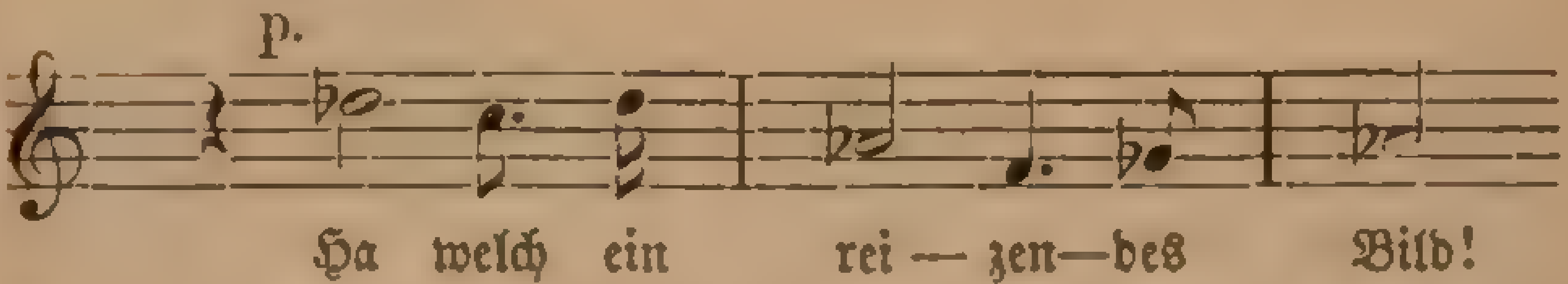
Nehme ich die beiden heroischen Gesangnummern: Quartett und Septett fort, so bleibt eine Figur übrig, welche weit mehr durch den Schmelz und die Poesie des Vortrages, als durch die Gewalt der Stimmen effectuiren kann.

Ich stelle Roger mit seiner kleinen Stimme als Beweis meiner Behauptung hin.

Im ersten und zweiten Acte mit Ausnahme des Schlusses ist Raoul französischer Cavalier. Er ist beim Grafen Nevers zu einem Feste geladen und betritt die Räume des Festsaales mit einem melodischen Entréelied.

Das folgende Recitativ soll im leichten Conversationstone gesungen werden, bis zu der Romanze, welche uns das Geheimniß seines Herzens verräth.

Die Stelle



ist mit dem vollsten Entzücken und der höchsten Verklärung wiederzugeben; auch die geringste Spur von Rationalismus muß da verschwunden sein.

Ein Hauptfehler, welchen viele, ja ich möchte sagen alle Darsteller des Raoul machen, ist, sich vor den Souffleurkasten zu stellen und diese Romanze dem Publikum vorzusingen; es ist die Meinung nur zu gerechtfertigt, daß die meisten Sänger von der Bedeutung des lyrischen Drama keinen Begriff haben; wie wäre sonst der Unsinn zu rechtfertigen, wenn der Sänger

sich an die Lampen stellt und dem Publikum Etwas vorsingt, um was der Graf Nevers und die übrige Tischgesellschaft ihn gebeten.

Es soll wie Rücksicht gegen das Publikum ausschauen, ist aber in der That nur Sucht nach Effect.

Die ganze Romanze soll so zart und leise als möglich vorgetragen werden; Raoul singt seinen Freunden vor, aber er vergißt sich dabei und beginnt zu schwärmen, anstatt zu erzählen.

In dieser Auffassung wird der Sänger das Richtige treffen.

Der erste Act bietet dem Raoul nichts Besonderes; die Scene, in welcher er Valentine erkennt, wie sie dem Grafen von Nevers einen Besuch abstattet, ist hier noch unwesentlich und erwartet erst im zweiten Acte ihre Steigerung.

Der zweite Act führt uns in die königlichen Gärten Margarethens von Valois.

Raoul, ohne zu wissen, wer ihn erwartet, wird mit verbundenen Augen hereingeführt; man gestattet ihm, die Binde abzunehmen, und er ist von der ihn umgebenden Pracht überrascht.

Er bemerkt eine Dame und es entspinnt sich ein reizendes, elegantes Duett, in welchem Raoul ganz Hofmann ist; das Duett muß mit vieler Zartheit und Galanterie gesungen werden und steigert sich bei der Stelle:



die mit besonderer Verve gesungen werden soll, zur Ritterlichkeit.

Margarethe gibt sich endlich zu erkennen, die Edlen des Landes erscheinen und es folgt jenes bereits oben erwähnte Quartett, welches für Sänger die doppelte Schwierigkeit enthält, daß es neben den stimmlichen Anforderungen, welche es stellt, auch a capella geschrieben ist.

Ich habe übrigens diese Nummer einmal von dem Solo=

quartett eines größeren Männergesang-Vereins gehört, wie ich es auf der Bühne zu hören noch niemals Gelegenheit hatte.

Der Schluß des zweiten Actes führt in kurzen Zügen die Katastrophe herbei, in welcher Raoul die ihm angetragene Hand Valentinens ausschlägt.

Der dritte Act bringt für den Vertreter der Rolle nur das Septett, dagegen der vierte Act das Duett, die wichtigste und schwierigste Nummer für den Raoul.

Eine Hauptbedingung ist die Ruhe, welche ihn im Anfange des Duetts beherrschen muß, aber unter dieser Ruhe muß man das lodernde Feuer des Kämpfers für die protestantische Sache entdecken.

Er befindet sich bei Valentine, die er geliebt, die er noch liebt, die aber die Gattin eines Andern geworden; er war versteckt in einem Nebengemache, als im Saale die Verschwörung der Katholiken stattfand; es drängt ihn jetzt, seinen Brüdern zu Hilfe zu eilen.

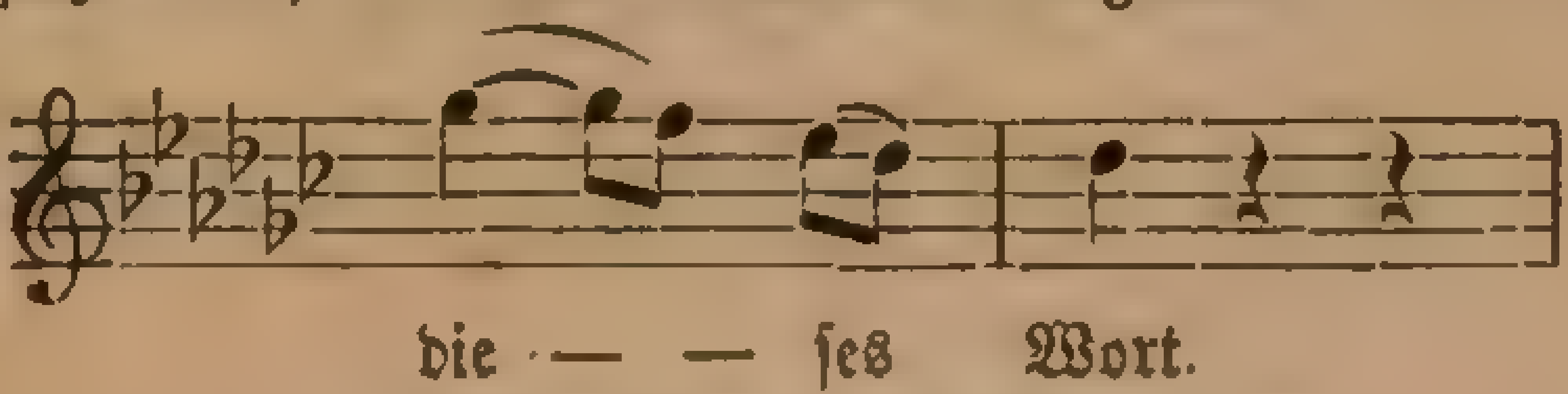
Valentine will ihn zurückhalten und er, so schmerzlich ihm die Trennung ist, erklärt ihr, daß die gute Sache seiner Brüder ihn ruft, und daß ein Zaudern Verrath wäre; vergeblich wendet Valentine alle Mittel an, ihn zurückzuhalten, vergeblich bittet sie, beschwört sie; da, plötzlich von Scham erfüllt, gesteht sie, die Gattin eines Andern, ihm in ihrer äußersten Verzweiflung, daß ihr Leben an dem seinen hängt, daß sie ihn liebt.

Wie von einem Zauber gebannt, bleibt Raoul stehen und singt die Worte:



Ich habe viele Sänger des Raoul gehört, aber unter den Vielen waren nur Wenige, welche den Ton dieser Worte getroffen haben; es spricht aus ihnen das höchste, selige Entzücken, die himmlische Liebeswonne strahlt aus ihnen; wenn der Sänger schreit, so begeht er ein Verbrechen, wenn er sie

singt, begeht er einen Fehler, er muß sie hauchen, dann trifft er die Situation, welche nach und nach in jenen wunderbaren Liebessatz leitet, der mit den Worten beginnt:



Raoul hat diese Stelle drei Mal zu singen; das erste Mal ist sie mit Kopfton, das zweite Mal mit voix mixte zu nehmen und das dritte Mal kann bei dem Ausbruch der stürmischen Leidenschaft die volle Bruststimme eintreten, so daß die ganze Stelle in der Ausführung eine imponirende Ueberzeugung enthält (die Fermate auf dem Ces ist nicht vorgeschrieben, aber dramatisch gerechtfertigt):



Nach diesen Worten versinkt er wieder in Träumerei und sinkt mit einer sehr vorsichtig vorzubereitenden Schluß-Cadenz in seliger Lust zu den Füßen Valentinens nieder.

Da ertönen die Sturmglocken von Paris, Raoul kommt zu sich und jetzt erst beginnt der Held; er erinnert sich seiner Pflicht, er muß fort, der Stimme des Herzens darf er nicht folgen, und Valentine sinkt ohnmächtig zu Boden. Raoul sucht sich zu fassen; er ermannt sich und springt aus dem Fenster, um seinen bedrängten Brüdern zu Hilfe zu eilen.

Die erste Scene des fünften Actes wird auf den meisten Bühnen fortgelassen; sie bringt das Hochzeitsfest der Königin von Navarra in der Bartholomäusnacht; mitten in das Gewühl der Tanzenden stürzt Raoul in blutigen Kleidern und fordert sie auf, das Fest einzustellen, um ihm auf den Kampfplatz zu folgen.

Die Verwandlung führt uns auf den Hof einer Kirche;

Raoul und Marcel treffen sich, zu ihnen kommt Valentine; Marcel berichtet, daß Nevers bereits todt, und Raoul, der in dem Moment empfindet, daß Valentine ihm jetzt ganz angehören kann, schwankt einen Augenblick in Erfüllung seiner Pflicht, bis Marcel ihn wieder daran erinnert und er glaubenstreu der Valentine in vollster Ueberzeugung erwidert:

F.



Die dramatische Aufgabe ist erfüllt, denn was nun nachfolgt, ist für jeden stimmbegabten Sänger ein Leichtes, die Einsegnung, das jubelnde Terzett und der Tod.

Der Raoul ist eine in jeder Beziehung schwierige Aufgabe, hauptsächlich aber, weil in ihm eine ganze Welt von Poesie verborgen liegt, welche zu enthüllen des Sängers Bestimmung ist.

Nächst dem bereits erwähnten Roger war aus dem eben angeführten Grunde der verstorbene Alois Ander einer der bedeutendsten Vertreter der Rolle.

Fünfzehntes Capitel.

Die Opern in Berlin und Wien.

Bereits in einem früheren Kapitel habe ich die Oper die vollendetste Form auf dem Gebiete der Gesangsmusik genannt; es tritt hier zum Gesange die Action, mithin kommt derselbe zur vollsten dramatischen Geltung.

Aber die wesentlichen Factoren einer Oper sind, bleiben und werden namentlich in der Neuzeit auch die Decorationen, Costüme, die ganze scenische Ausstattung bleiben; diese Factoren werden je nach der Größe und Dotation der Bühnen bis zu einem feenhaften Luxus gestaltet, und wenn ich die beiden größten

Opernbühnen Deutschlands in's Auge fasse, so kann ich nicht umhin, zu bemerken, daß die sorgfältige Ausführung des musikalischen Theiles einer Oper nicht selten unter der scenischen Pracht eine Einbuße erleiden mußte.

Das neue Opernthеater in Wien veranstaltet Aufführungen, welche an Ausstattung mit jedem Ballet rivalisiren können, aber wenn man die gesanglichen Leistungen einer strengen Kritik unterziehen wollte, so würde man ein erschreckendes Deficit zu Tage fördern.

Wien hat an Sängern und Sängerinnen multa, non multum; jedes der Fächer ist drei- und vierfach besetzt, aber nur Wenige aus dieser großen Zahl von Sängerinnen und Sängern sind berufen, auf der Bühne wirklich Großartiges zu leisten.

Die Sopranstimmen des Theaters sind: Frau Wilt, Frau Dustmann, Frl. Ehnn, Frau Friedrich-Materna, Frl. Boße; für dramatische Parthien Frl. v. Rabatinsky, Frl. Boschetti und Frl. Telheim, Frl. Siegstädt für Coloratur- und Soubretten-Parthien, Frl. Gindele für Altparthien.

Das Herrenpersonal umfaßt die Tenoristen: Walter, Adams, Müller, Labatt und Campe, die Baritonisten Beck, Bignio und Neumann, die Bassisten Dr. Schmid, Rokitansky, Hrabanek, Draxler, Mayerhofer, Brandstöttner und Dr. Kraus.

Man sieht, das Personal der Bühne weist eine recht stattliche Anzahl von Namen auf, worunter mancher von bedeutsamen Klange ist.

Und dennoch ist selten das Ensemble der großen Opern ein glückliches, dennoch haben die Vorstellungen im neuen Hause bewiesen, daß ein Theil der Kräfte trotz der wohlklingenden Namen unzureichend ist und das allerdings rigorose Wiener Publikum nicht befriedigen kann.

Bei alle dem ist die Wiener Oper viel glänzender bestellt, als die Berliner Oper.

Die Letztere besitzt allerdings ein paar Sterne erster Größe; um diese Sterne aber drehen sich so viele dunkele Gestalten künstlerischer Nichtigkeit, daß selbst das Licht dieser Sterne geschwächt wird.

Das Berliner Opernpersonal besteht aus folgenden Kräften: Sopranstimmen Frau Lucca, Frau Mallinger, Frau von Voggenhuber, Frl. Horina, Frau Harriers-Wippern für den dramatischen Gesang; Frl. Großi für colorirten Gesang, Frl. Brandt für Altparthien, die Tenoristen Niemann, Wachtel, Woworsky, Krüger und Lederer, die Baritonisten Betz und Schelper, die Bassisten Fricke, Salomon und Bost.

Wenn nun trotz der zuweilen auf dem Niveau der Mittelmäßigkeit stehenden gesanglichen Leistungen die beiden Opernhäuser die relativ glänzendsten Aufführungen veranstalten, so liegt eben nicht der Grund in dem Gesange, sondern in dem Ensemble der ganzen Vorstellung, in dem durch scenische Ausstattung hervorgebrachten Effect, der auf das Publikum eine Wirkung auszuüben nicht verfehlen kann.

Zwei Factoren aber, die den Aufführungen in Wien und Berlin den Erfolg sichern, sind der zahlreiche Chor und das mächtige Orchester.

In dieser Beziehung wird man den Intentionen der Componisten gerecht; da fehlt Nichts von alle dem, was in der Partitur vorgeschrieben ist, und sollte auch der Tonsetzer das Ungeheuerlichste vorschreiben, es wird nach Verlangen zur Aufführung gebracht.

Alle diese Factoren zusammenaddirt ergeben ein Facit, welches so glänzend ist, daß man hie und da gesangliche Schwächen übersehen kann, und doch stets finden wird, daß die Aufführung dieser Opern eine würdige und künstlerische ist.

Gedenken wir hier sogleich zweier Männer, die der Erwähnung verdienen, weil sie in ihrer Art Specialitäten sind, es sind dies die Dirigenten der resp. Orchester, Carl Eckert in Berlin, und ein Name, der in diesem Buche noch häufiger wiederkehrt, Johann Herbeck in Wien.

Das Berliner Orchester war aus den Fugen; die beiden Kapellmeister Wilhelm Taubert und Heinrich Dorn, zwei sehr geachtete Musiker und Componisten, verstanden es nicht, mit dem Orchester umzugehen; der Eine von ihnen wollte mit dem Orchester Poesie treiben, und der Andere war in Allem, was er einstudirte, hausbacken und roh.

Diesen beiden Männern wurde vor mehreren Jahren eine junge Kraft beigegeben, der Musikdirector Robert Radecke, aber jetzt bewahrheitete sich das alte Sprichwort: „Viele Köche verderben den Brei".

Man nahm den beiden älteren Kapellmeistern einen Theil ihrer Arbeit ab, aber man hatte mit der jungen Kraft nichts gebessert; diese norddeutschen Dirigenten glauben nicht selten, namentlich an Hoftheatern, daß die Opern nur geschrieben werden, damit sie ihren Gehalt beziehen können.

Man zeigt eine Indolenz italienischen Werken gegenüber, die mich oft empörte; die deutschen Musiker halten es unter ihrer Würde, eine italienische Oper mit Sorgfalt und Fleiß einzustudiren; sie verhöhnen Bellini, verspotten Donizetti und verlachen Verdi.

Ist es da ein Wunder, wenn diese Indolenz sich dem ganzen Orchester, ja sogar den Sängern mittheilt?

So kam es denn, daß die Zustände des Berliner Orchesters wirklich ihrem Untergange entgegen gingen.

Zufällig war Carl Eckert in Disponibilität.

Eckert, der früher mit Henriette Sontag Amerika bereist hatte, war später in Wien Director und erster Kapellmeister des Wiener Hofoperntheaters geworden; er ist der Gründer der noch jetzt bestehenden, leider unter mangelhafter Directionsführung leidenden Philharmonischen Concerte, und Wien verdankt ihm in musikalischer Beziehung Viel.

Zerwürfnisse trieben ihn aus seiner Stellung, und er nahm bald darauf den Posten des ersten Hofkapellmeisters in Stuttgart an. Doch auch hier litt es ihn nur wenige Jahre, und er nahm die ihm von Berlin angetragene Stellung eines ersten Hofkapellmeisters an.

Man mochte dort wohl die Nothwendigkeit einsehen, daß eine reformatorische Hand kräftig und energisch eingreifen müsse, und eben so war man sich klar, daß die früheren Dirigenten des Orchesters ihrer Stellungen zu entheben waren, wenn überhaupt von einem Erfolge die Rede sein sollte.

Man pensionirte deshalb die Herren Taubert und Dorn (Ersteren mit dem lächerlichen Titel eines Oberkapellmeisters) und nur Herrn Radecke ließ man Eckert zur Beihilfe.

Eckert hatte keinen leichten Stand, der Schaden war tief eingewurzelt in dieses musikalische Beamtenthum, und doch sind ihm schon während einer zweijährigen Thätigkeit bedeutende Reformen gelungen, so daß es den Anschein hat, als wolle das Orchester unter ihm wieder einen ehrlichen Künstlernamen bekommen. Als dritter Dirigent der Berliner Hofoper ist jetzt ein Herr Eberle aus München engagirt worden.

Herbeck in Wien hatte einen leichteren Stand, als er auf den Posten eines Kapellmeisters der Oper berufen wurde; er fand eine Schaar von Künstlern, aber nichts desto weniger war ein Mann, wie er, eine Nothwendigkeit für das Orchester geworden; das Wiener Orchester ist nicht nur auf die Erfolge im Concertsaale angewiesen, es darf seine Lorbeeren auch in der Oper suchen, und dazu konnte nur Herbeck verhelfen.

Esser, seit Jahren kränklich, hatte seine Leitung auf den winzigsten Theil von Vorstellungen beschränkt, Proch, ein vortrefflicher Operndirigent, besitzt jene geniale Nachlässigkeit, die vielleicht gerade seine Erfolge als Dirigent ausmachte, aber doch mit der Zeit auf das Orchester in nachtheiliger Weise wirken mußte, und Dessoff besitzt nicht einmal diese geniale Nachlässigkeit, sondern eine hervorragende Talentlosigkeit in der Kunst des Dirigirens.

Wer mit dem Wiener Orchester nicht himmelwärts stürmende Erfolge erzielen kann, der muß eben talentlos als Dirigent sein.

Alle Achtung habe ich vor den Fähigkeiten des Herrn Dessoff als Musiker und Lehrer der Theorie, aber nur eine

Laune des Schicksals kann es gewesen sein, welche ihn zum Dirigenten eines Orchesters machte.

Herbeck hat nur wenige Opernaufführungen bis jetzt geleitet, aber in jeder einzelnen bereits seine Specialität als Dirigent bekundet, und er hat sich schon während der kurzen Zeit seiner Thätigkeit Verdienste erworben, welche ihm selbst seine Gegner nicht schmälern können.

Wenn ich vorhin gesagt habe, daß die Aufführungen der Bühnen von Berlin und Wien in erster Reihe dastehen, so gibt es noch viele andere Bühnen, auf welchen die Opernvorstellungen einen künstlerischen Eindruck hinterlassen, ich nenne beispielweise die Bühnen von München, Dresden, Karlsruhe, Hannover, Braunschweig u. s. w., ja selbst Stadttheater wie Prag, Leipzig und Hamburg bieten höchst Erfreuliches, je nach der Größe der Stadt und der Zahl der Einwohner.

Einen andern Rang aber nehmen ein:

Sechzehntes Capitel.

Die Opern in kleineren Städten.

Einen künstlerischen Rang können die Opern in kleineren Städten durchaus nicht einnehmen, selbst wenn sie es prätendiren wollten.

Jene beiden wichtigen Factoren, von denen ich im vorigen Kapitel gesprochen, fehlen ihnen; Orchester und Chor zeigen sich in einem Minimalstande; kann da von einer Kunstleistung die Rede sein?

Die Componisten berechnen ihre Werke für große Bühnen; sie wissen genau, indem sie eine Partitur niederschreiben, den Effect, welchen diese oder jene Nummer hervorrufen wird; indem sie schreiben, berechnen sie zugleich die Klangwirkung der verschiedenen Instrumente, sie übergeben den Posaunen gewisse Effecte, die von einem großen Streichquartette gemildert werden; sie widmen Gesangstellen den Violoncellis, weil sie

die Klangwirkung vieler Celli im Geiste kennen und ihren Werth zu schätzen wissen.

Was wird in einem kleinen Opernorchester aus diesen Stellen? Eine Parodie; gewöhnlich sitzen in einem solchen Orchester vier erste Violinen, in demselben Verhältnisse die übrigen Streichinstrumente; ja in Cöln hat man einmal vor noch gar nicht langer Zeit den „Don Juan" von Mozart mit einem einzigen Contrabaß zur Aufführung gebracht; wenn in einem solchen Orchester einmal die Posaunen anfangen in voller Stärke zu ertönen, so hört man eben nur Posaunen, und das ist sicherlich nicht die vom Componisten beabsichtigte Wirkung.

Ich habe einmal in einer Provinzstadt die „Hugenotten" gehört; eine Harfe war natürlich nicht im Orchester, und ein einziges Violoncello mühte sich ab, den Part herunterzuspielen; es kam der zweite Act und bald ertönten die Klänge des Chores der Badenden. Dieser Chor ist für Frauenstimmen mit Begleitung von Harfe geschrieben, wozu,[1] um das Wogen des Wassers zu versinnlichen, die Celli sich in spielenden Figurenwerken ergehen.

Wie klang dies hier! Die Harfe war durch ein trockenes Pizzicato der Streicher ersetzt und das Cello stöhnte unter den Griffen seines Spielers, der sich vergeblich bestrebte, die Figuren deutlich zu Gehör zu bringen.

Noch schmerzlicher ward ich durch eine Aufführung des „Lohengrin" berührt, der ich auch einmal in einer kleinen Stadt beiwohnte.

Die Hälfte der Blasinstrumente mußte weggelassen werden, statt einer dritten Flöte fungirte eine Clarinette und die Introduction von vier ersten Violinen war ohrenzerreißend.

Kommt eine Bühnenmusik vor, so wird sie in's Orchester verlegt, und wenn ein Componist eine Wirkung durch ein doppeltes Orchester hervorbringen will, so wird ihm auf diese Weise der Effect schon von vornherein zu Schanden gemacht.

Eben so traurig, wie mit dem Orchester, ist es mit dem Chor bestellt.

Das Dasein eines Choristen ist ein trauriges; hat ein Sänger nur eine zu irgend welch kleinen Gesangspartien ausreichende Stimme, so wird er sich wohl hüten, sich dem schlecht bezahlten und geisttödtenden Chorgesange in der Oper zuzuwenden.

Was noch an anständigen Stimmen übrig bleibt, das usurpiren die Hoftheater und größeren Stadttheater; was bleibt also den kleineren Städten übrig?

Entweder alte Ruinen, die von den großen Theatern wegen Stimmlosigkeit entlassen sind oder junge Anfänger ohne Repertoir, die, um ihre Laufbahn für den Chor zu beginnen, sich zuerst bei einem kleinen Theater anwerben lassen, um zu lernen.

In beiden Fällen hat das Theater selbst wenig Nutzen von derartigen Acquisitionen. An Zahl übersteigt der Chor wohl niemals die Summe von 24; wenn man bedenkt, wie Wenige von diesen 24 überhaupt singen, so kann man sich leicht einen Begriff von der Klangwirkung dieser Chöre machen.

Große Opern, die einen starken Chor erfordern, machen in der Regel eine erheiternde Wirkung.

Eine Vorstellung der Oper „der Templer und die Jüdin", welcher ich einmal beiwohnte, war allen Nestroy'schen Possen vorzuziehen, wenn man lachen wollte.

Da erschienen die Choristen fortwährend in veränderten Costümen, bald waren sie Jäger, bald Normannen, dann wieder Ritter, und so fort; mich dauerten die armen Leute der vielen Strapazen wegen, denen sie für wenig Geld sich unterziehen mußten.

Selbstverständlich ist wohl, daß die scenische Ausstattung zuweilen viel, in den meisten Fällen aber Alles zu wünschen übrig läßt, denn die Privatdirectoren müssen sparen, wenn sie nicht ein Opfer ihres Kunstsinnes werden wollen.

Somit bleibt das Interesse der Oper einer kleinen Stadt lediglich auf die Gesangskräfte gerichtet, und da muß man in seinen Anforderungen sehr milde sein, wenn man irgend welche Befriedigung erreichen will.

Zur Unterhaltung der Bevölkerung einer kleinen Stadt erfüllt die Oper ihren Zweck; mehr darf und kann sie weder beanspruchen noch erreichen; künstlerische Zwecke zu verfolgen ist für sie eine Unmöglichkeit.

Siebzehntes Capitel.

Der Dirigent.

In den vorigen Capiteln habe ich bereits einige der Operndirigenten berührt und ihr Wirken in genügender Weise besprochen.

Fällt schon auf das Haupt der Theaterkapellmeister ein wesentlicher Theil der Verantwortung, so ist die Verpflichtung des Concertdirigenten eine ungleich größere und erhabenere.

Bei der Oper helfen die Dekorationen, die Sänger, nicht selten auch die Maschinenwerke; im Concertsaale jedoch entscheidet in erster Linie Chor und Orchester, und für diese muß der Dirigent einstehen; er ist ja Herr und Meister. Die Auffassung der Werke, welche im Concertsaale zur Aufführung gelangen, liegt lediglich dem Dirigenten ob; er ist es, der dem Körper, welchen er zu leiten hat, jede Feinheit der Schattirung anzugeben hat, er ist es, der mit feinem Verständnisse starke Striche zu mildern, milde Striche zu stärken hat, wenn der Charakter des Musikstückes es erheischt.

Und ich gestehe es offen, ich habe wenige Dirigenten gefunden, welche ihrer Aufgabe vollkommen gerecht wurden; es gehört zu der Erfüllung dieser Aufgabe eine mit Intelligenz und wissenschaftlicher Bildung gepaarte Feinfühligkeit in musikalischer Beziehung, die nur Wenigen eigen ist.

Die Aufführung der älteren Oratorien und Cantaten war in früheren Jahren eine correcte, aber doch in geistiger Beziehung weniger durchdachte; symphonische Werke haben ebenfalls in der Neuzeit einen freieren Aufschwung genommen,

und die Anforderungen an die Execution aller dieser Werke sind heute bei Weitem größer als früher.

Von bedeutenden Dirigenten, welche sich im Concertsaale einem mächtigen Chore und Orchester gegenüber glänzend bewährten, nenne ich Michael Costa, Dirigent der großen Händel-Concerte im Crystall-Palaste und Exeter Hall in London, Professor Julius Stern in Berlin, Dr. Ferdinand Hiller, Dirigent der Gürzenich-Concerte in Cöln und Johann Herbeck in Wien, welcher bereits von mir unter den Operndirigenten von Bedeutung genannt ist. Prof. Eduard Grell in Berlin, Dirigent der dortigen Sing-Akademie, ist Einer jener alten Dirigenten, denen das geistige Element in der Tonkunst am wenigsten gilt; er ist Einer von denen, die dem strengen Style zugethan sind, und in Compositionen nach Gluck, Händel und Seb. Bach die Form nicht finden können.

Allerdings gehört es zu den Hauptaufgaben eines Dirigenten, sich mit den Stylgattungen vertraut zu machen; jeder Componist verlangt eine andere Auffassung und diese Auffassung zu finden, sich in diese Auffassung hineinzuleben, diese Auffassung bei der Reproduction festzuhalten, gehört zu den hervorragendsten Eigenschaften eines Dirigenten. Und gerade unseren heutigen Dirigenten wird die moderne Musik in der Reproduction viel leichter, als die ältere; ich habe unter der Leitung eines sehr anständigen Musikers und mittelmäßigen Dirigenten einmal eine Aufführung des „Elias" gehört, die, wenn auch nicht befriedigte, so doch nicht störte; unter derselben Leitung habe ich Händels Dettinger Te Deum gehört, und es war eine Schmach, daß man in solcher Weise ein Händel'sches Werk in Deutschland zur Aufführung gelangen läßt.

Ich interpellirte den Dirigenten nach der Aufführung deshalb, und seine Entschuldigung war: derartige Werke liegen uns zu fern.

Ich aber meine, ein deutscher Musiker, welcher sich zum Dirigenten herangebildet hat, hat die Pflicht, in die Werke älterer Meister tief einzudringen. Man höre nur, mit wel-

cher Pietät in England Händel zur Aufführung gelangt, und ich weiß nicht, warum wir Deutsche hinter den Britten zurückbleiben sollen.

Die erste Pflicht des Dirigenten, wenn ein größerer Chor studirt werden soll, ist, die Stimmen einzeln singen zu lassen; man ist häufig darin nachlässig, und um Zeit und Mühe zu ersparen, probirt man alle vier Stimmen zusammen; indessen ist dies unter allen Umständen ein Fehler, denn es werden sich bei dieser Methode des Einstudirens unwillkürlich Unebenheiten in die einzelnen Stimmen schleichen, die der Dirigent unmöglich wahrnehmen kann, selbst wenn sein musikalisches Ohr auch noch so gespitzt wäre.

Eine Solidität im Studium von Chören ist nur bei Einübung einzelner Stimmen möglich. Ist man nun dahin gelangt, daß der vier- oder mehrstimmige Chor die Noten richtig und correct singen kann, so geht man zum Studium des Vortrages über, und da eben zeigt sich der Dirigent von echtem Schrott und Korn.

Ist das zu studirende Werk mit Orchesterbegleitung, so thut man wohl, das Orchester erst allein einer Probe zu unterziehen, ehe man die Chorstimmen dazu treten läßt.

Hat man auch dieser Pflicht Genüge geleistet, so beginnt das Studium des ganzen Körpers, und die Zahl der Proben bleibt selbstverständlich dem Gutachten des Dirigenten überlassen; der Glanz einer Aufführung ist stets verbürgt, wenn ein genialer Dirigent nach reichlichen Proben an der Spitze steht.

Die Gewalt des Taktstockes wird vom Publikum vielfach unterschätzt; man hält das Schlagen des Taktes oder wie der Engländer viel treffender sagt: beating the time (Schlagen des Zeitmaßes) für etwas rein Mechanisches, das ein Jeder leicht erlernen und ausüben kann.

Man hat mir gegenüber häufig diese Ansicht ausgesprochen und selbst sonst nicht ungebildete Männer waren nicht frei davon.

Wie aber täuscht man sich, wenn man dabei an eine

Maschinenarbeit glaubt, wenn man sich einbildet, es sei ein Mechanismus, der erlernt werden kann.

Der Arm des Dirigenten, der den Taktstock führt, ist der Pendel des Geistes; die Intelligenz, das tiefe Verständniß offenbart sich durch den kleinen Stab, und wer dem Berufe eines Dirigenten nahe steht, wird schon bei dem Heben und Senken des Stabes die Energie und geistige Höhe eines Führers großer Massen entscheiden können.

Ein Dirigent wird übrigens als solcher geboren; es kann wohl Routine angeeignet werden, das Talent dafür wird nicht eingewöhnt, und große Musiker, auf welche die Welt mit Stolz und Bewunderung blickt, zählen unter die Zahl der erbärmlichsten Dirigenten.

Es ist bekannt, daß Beethoven einmal eines seiner Werke dirigirte, und um dem Orchester ein crescendo zu markiren, mit beiden Armen in die Luft fuhr, aber das Unglück wollte, daß er die an seinem Pulte befindlichen Leuchter zu Boden schlug, und er hat seit jenem Tage nie mehr den Taktstock in die Hand genommen.

Robert Schumann dirigirte niemals seine eigenen Werke, weil er wußte, daß sie unter seiner Leitung gefährdet wären, und ich selbst habe einmal vor vielen Jahren bei Gelegenheit einer Festvorstellung Meyerbeer seinen „Robert" dirigiren sehen mit einer solchen Aengstlichkeit und keinen Blick von der Partitur verwendend, daß man hätte glauben können, der Componist habe sein Werk wieder vergessen.

Diese Beispiele sind wohl die treffendsten, daß nur das angeborene Talent für den Dirigenten entscheidet, daß aber von einer mechanischen Arbeit dabei keine Rede sein kann.

Hektor Berlioz hat über die Pflichten eines Dirigenten in seinen erschienenen Werken sehr viel gesprochen, meist kleine Merkmale und Aufzeichnungen aus dem reichen Schatze seiner Erfahrungen.

Achtzehntes Capitel.

Zwei Männergesangvereine.

Ich gebe hier, wie ich im neunten Capitel bereits angedeutet, die statistische Uebersicht der Geschichte der beiden größten Männergesangvereine Deutschlands, allerdings in gedrängter Kürze, aber doch so ausführlich, daß das Bild des Ganzen dem Leser erhalten bleibt. Der erste Verein, welchen ich nenne, ist

a. der Männergesangverein zu Cöln.

Unter allen Vereinen, welche die Cultur und Veredelung des deutschen Männergesanges als Hauptaufgabe ihres Strebens am erfolgreichsten gepflegt haben, gebührt wohl dem Cölner Männergesangverein die erste Stelle.

Kein anderer Verein hat in so verhältnißmäßig kurzer Frist so unaufhaltsame Siege auf den Wettstreiten in Belgien und Deutschland gefeiert, dem deutschen Liede größere Anerkennung und Ausbreitung im In- und Auslande verschafft, so interessante Sängerfahrten und großartige Triumphe aufzuweisen, wie gerade der Cölner Männergesangverein.

Die demselben von den Heroen der Kunst, von Fürsten, Künstlern und Laien zu Theil gewordene Anerkennung seiner künstlerischen Leistungen sind zahlreiche und unzweifelhafte Beweise der ungezwungensten Achtung und Bewunderung für den zu Tage getretenen Kunstfleiß und die Tüchtigkeit und Würdigkeit dieses Vereines.

Der Cölner Männergesangverein hat das reiche Material seiner Erlebnisse, Erfolge, Fahrten und Siege, als nachahmenswerthe Dokumente für Gegenwart und Zukunft, gewissenhaft aufgezeichnet, diese Vereinschronik in zwei starken Bänden durch den Druck vervielfältigen lassen und an seine Mitglieder, Freunde und Verehrer vertheilt.

Aus diesem höchst interessanten Werke heben wir einige der geschichtlichen Hauptmomente aus, und wollen wir dieselben

zur Erhärtung des oben Gesagten hier nochmals in kurzen Strichen der Erinnerung vorführen.

Am 27. April 1842 erfolgte auf geringfügige Veranlassung die Gründung des Vereins durch eine kleine Anzahl strebsamer junger Männer, welche eine gründliche Ausbildung im Gesange an den höheren Lehranstalten der Stadt durch den verdienstvollen Gymnasial-Gesanglehrer Herrn J. G. Schugt erhalten, mit jugendlicher Begeisterung neben dem gemischten Chorgesange durch das bis dahin ziemlich vernachlässigte Männerquartett durch künstlerisch vollendeten Vortrag zu cultiviren und zur Geltung zu bringen suchten.

Die Stammliste zählte 30 gleichgesinnte jugendliche Sänger und geübte Treffer mit schönen Stimmmitteln.

Rasch stieg die Zahl bis auf die Höhe von 100 bis 120 Mitgliedern bei fast gleichem Stimmverhältnisse und hat sich der Verein bis heute immer noch auf dieser Höhe mit demselben Stimmverhältnisse gehalten.

Seine glücklich gewählte Devise: „Durch das Schöne stets das Gute!“ bezeichnet die Richtung, welche der Verein neben der Liebe zur Kunst zu erstreben bemüht gewesen ist, und sehen wir den riesenmäßigen Erfolg dieses kleinen Häufleins jugendlicher Sänger vielleicht hauptsächlich darin begründet, daß er die Gabe der Kunst nicht als Dienerin materieller Privat-Interessen, sondern zum Schutz und Schirm edler Wohlthätigkeit ausgebeutet hat.

Das Hauptverdienst der künstlerischen Ausbildung hat unstreitig der damals fast in gleichem Alter befindliche, talentvolle und unermüdliche Musikdirector Herr Franz Weber, Domorganist und Musiklehrer in Cöln, ein Mann von hoher Befähigung und Chor-Dirigenten-Talent, durch dessen Energie und Strebsamkeit auch das Institut der Singakademie für gemischten Chor und die Philharmonische Gesellschaft (Instrumental-Verein) in's Leben gerufen worden ist.

Weber hatte das Glück, bei Gründung des Cölner Männergesangvereines von Männern wie Krahe, Pütz, Eisen, Schreiner, Back, Heimann, Köllen und meh-

reren anderen Mitgliedern eifrigst unterstützt zu werden, deren Tüchtigkeit, Umsicht, organisatorischem Talent und Geschicklichkeit es gelungen ist, das schwanke Schifflein vor Stürmen und den Klippen des Neides und der Anfeindung zu bewahren, und es gereicht dem Vereine zur höchsten Ehre, daß fast dieselben Personen, wenn auch im Silberhaar und mit wenigen Ausnahmen, wo der Tod das brüderliche Band zerrissen hat, auch heute noch an der Spitze des Vereines stehen, und mit rühmenswerther Kraft und Geschicklichkeit das Steuer des Schiffes in Händen haben.

Nach kaum zweijährigem Bestehen zog die jugendliche Schaar von 48 wohleingeübten kampflustigen Sängern hinaus nach Belgien und verdiente sich in der heißen Schlacht am 7. Juli 1844 in Gent, der Hauptstadt Flanderns, die ersten ritterlichen Sporen, indem sie bei dem daselbst veranstalteten großen internationalen Wettstreite den ersten Preis davontrug.

1845 errang der Verein in dem großen internationalen Gesangs-Wettstreite in Brüssel ebenfalls den ersten Sangespreis, und stiftete daselbst mit den besten und tüchtigsten Vereinen der stammverwandten Flamänder den Deutsch-Blämischen Sängerbund.

Am 14. Juni 1846 feierte der Cölner Männergesangverein das erste Deutsch-Blämische Sängerfest in Cöln unter der Leitung des Generalmusikdirectors Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy und einer Betheiligung von 2300 Sängern.

Die Anlage dieses Festes in Form der üblichen Pfingst-Musikfeste war für die damalige Zeit so großartig und schön gegliedert, der Erfolg des Festes so glänzend, daß ihm die vollste Anerkennung zu Theil wurde, und die später allerwärts folgenden größeren Männergesangsfeste sich nach diesem Vorbilde richteten.

1847 fand das zweite Blämisch-Deutsche Sängerfest in Gent statt, mit einer Betheiligung von 1700 Sängern.

1850 verpflanzte die Stadt Düsseldorf die in Belgien üblichen Gesangs-Concurse versuchsweise auf deutschen Boden

und hier galt es, die Ueberlegenheit des Cölner Männergesangvereines gegenüber den bestrenommirtesten deutschen Vereinen durch einen glänzenden Sieg zu bekunden.

Den Cölnern wurde auch hier mit dem entschiedensten Erfolge der erste Preis zu Theil und der Verein trug das Ehrengeschenk des Prinzen Friedrich von Preußen, bestehend in einem großen silbernen Pokale, davon.

Die Hauptschlacht lieferte der Verein im Jahre 1851 auf dem großen internationalen Wettstreite in Antwerpen, wo der Cölner Verein nicht allein im Concurse der Städte ersten Ranges den ersten Preis, sondern auch in dem darauf folgenden Wettstreite unter denjenigen Vereinen des In- und Auslandes, welche bereits einen ersten Sängerpreis erkämpft, den Hauptpreis, den „Prix d'Excellence“ nach dem einstimmigen Urtheile der Preisrichter und unter unendlichem Jubel der Bevölkerung davon trug.

Mit diesem Siege war die erste Stelle des Cölner Männergesangvereines unter allen übrigen deutschen und belgischen Vereinen entschieden; von da ab finden wir den Verein nicht mehr auf dem Kampfplatze der Concurse, wo für ihn keine weiteren begehrenswerthen Lorbeeren mehr zu pflücken waren.

1852 feierte der Verein sein 10jähriges Stiftungsfest durch eine glänzende Aufführung des Oratoriums „Paulus“ von F. Mendelssohn-Bartholdy und Veröffentlichung des ersten Bandes seiner interessanten Vereins-Chronik.

Das rasche Aufblühen, die großen Erfolge, die unaufhaltsamen Siege, die erstrittenen Lorbeeren, die bis dahin unübertroffenen künstlerischen Leistungen des Cölner Vereins erregten mit Recht das Staunen und die Aufmerksamkeit des civilisirten Europa's und sein Ruhm fand die rascheste Verbreitung in den anerkennendsten Referaten fast aller Blätter des In- und Auslandes.

1853 unternahm der Verein unter dem Schutze des englischen Impresario John Mitchell, welcher von dem preuß. Gesandten J. Bunsen und dem Altvater Ritter Dr.

Sigmund Neukomm dem Verein auf's Beste empfohlen war, seine erste große Sängerfahrt nach London, wo er in 14 Tagen 10 öffentliche Concerte gab und 3mal vor der Königin Victoria zu singen die Ehre hatte.

Ihre Majestät verehrte dem Vereine in huldvoller Anerkennung seiner künstlerischen Leistungen ein wahrhaft königliches Geschenk, bestehend in einem großen silber-vergoldeten, getriebenen Henkelkruge im Werthe von 600 Thalern.

Bei der Rückkehr concertirte der Verein noch in Brüssel und Antwerpen und übergab das materielle Ergebniß seiner Kunstreise mit 3350 Thalern dem Baufond des Cölner Domes.

1854 folgte der Verein einer zweiten Einladung nach London und den englischen Provinzen, gab daselbst mit gesteigertem Beifall in 4 Wochen 13 Concerte in Hanover Square Rooms, 1 im Buckingham-Palast vor Ihrer Majestät, 1 in Exeter-Hall, 1 in Staffordhouse, 2 in Bradford, 1 in Manchester, 2 in Liverpool, concertirte bei der Rückkehr noch in Lille und überwies mit beispielloser Generosität auch das finanzielle Ergebniß dieser Fahrt mit 6600 Thalern wiederum dem Cölner Dombaufond.

Dem Verein wurde bei dieser Fahrt das kostbare Ehrengeschenk der Herzogin von Sutherland übermacht, bestehend in einem großen, silber-vergoldeten Schlüssel, darstellend die Amazonen-Schlacht, in getriebener Arbeit und er empfing noch eine silberne, schön verzierte Henkelkanne, als Geschenk des Impresario J. Mitchell.

1855 richtete der Verein seine Sängerfahrten nach Paris, Berlin und Neuwied, sang unter andern im Conservatorium zu Paris vor einer Elite von 100 der bewährtesten Kunstcelebritäten und gab ein Concert in der großen Oper.

Am 15. Oktober 1855, dem Geburtstage des Königs Friedrich Wilhelm IV. von Preußen, concertirte der Verein ausschließlich vor dem Könige, der Königin, den Prinzen und den fürstlichen Gästen von Sanssouci und erhielt bei dieser

Gelegenheit die für Preußen gestiftete große goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft.

1857 unternahm der Verein nochmals eine dritte Reise nach London, kehrte mit Beifall, Geld und Ehrengeschenken reich beladen wieder nach Cöln zurück und erhielt vom König die Corporationsrechte.

In den Jahren 1858 bis 1867 concertirte der Verein überall mit dem größten Beifall in den größeren Städten des Rheinlandes, unter andern in Wiesbaden, Darmstadt, Worms, Coblenz, Düsseldorf etc., erfreute sich des hohen Protectorates des Königs Wilhelm I. von Preußen, gründete 1863 in Verbindung mit der Aachener „Liedertafel", der Bonner „Concordia", der Crefelder „Liedertafel" und dem Neußer „Männergesangvereine" den rheinischen Sängerverein, welcher in periodischer Vereinigung tüchtiger Kräfte zu Gesammt-Aufführungen größerer Werke mit Orchesterbegleitung die zeitgemäße Aufgabe des Männergesanges erblickt und diese Aufgabe bis heute mit dem schönsten Erfolge erfüllt hat und feierte schließlich am 27. April 1867 sein 25jähriges Stiftungsfest mit einem glänzenden Concerte und einem Bankett auf dem großen Gürzenich-Saale in Cöln.

Bei dieser Gelegenheit empfing der Verein von seinem königlichen Protector ein Ehrengeschenk, einen kunstvoll gearbeiteten elfenbeinernen Taktstock, geschmückt mit Goldverzierungen, einem Lorbeerkranze mit Perlen und Smaragden und der Namenschiffre mit Krone in Brillanten, sowie von der Königin die prachtvollen Büsten beider Majestäten auf Marmor-Sockeln.

Der Verein veröffentlichte den zweiten Band seiner Chronik und empfing eine große Zahl Beglückwünschungsschreiben, Telegramme, Ehrengeschenke, Anerkennungen, Compositionen und Lieder von fast allen Vereinen, Componisten und Künstlern.

Die Brust des trefflichen Dirigenten Fr. Weber schmücken die Orden: rother Adler-Orden von Preußen, St. Adolphs-Orden von Nassau, Ludwigsorden von Hessen-Darmstadt und der St. Leopoldsorden von Belgien.

Außerdem empfing derselbe noch eine Menge von Ehrengeschenken in Brillantnadeln, Ringen, Lorbeerkränzen und andern werthvollen Geschenken.

Der Verein zählt unter seinen Trophäen 43 goldene, silberne und bronzene Denkmünzen, worunter 2 Mal die große goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft von den Preuß. Herrschern Friedrich Wilhelm IV. und Wilhelm I., ferner die große goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft von dem Großherzog von Hessen-Darmstadt; ferner eine ganze Menge von Ehrengeschenken, Sangespreisen und Trophäen, welche der Verein gegenwärtig in dem Museum Wallraf-Richartz in einem besondern Schranke öffentlich ausgestellt hat.

Bei dem Schlusse seiner 25jährigen Wirksamkeit summirten sich die von dem Cölner Männergesangvereine zu Kunst- und Wohlthätigkeitszwecken veranstalteten Concerte auf zusammen 236.

Davon wurden gegeben 133 in Cöln, 43 in London, 13 in Paris, 5 in Wiesbaden, 4 in Gent, 4 in Düsseldorf, 4 in Brüssel, 4 in Worms, 3 in Antwerpen, 2 in Coblenz, 2 in Bradford, 2 in Liverpool, 2 in Crefeld, 2 in Kalk, 2 in Darmstadt, sodann in Aachen, Bensberg, Sanssouci, Bickendorf, Bonn, Brühl, Lille, Linz, Mehlemer-Aue, Manchester, Neuwied, Solingen, Sydenham, an jedem dieser Orte ein Concert. Das materielle Ergebniß dieser Concerte ergibt die Summe von 53033 Thalern, welche Beträge alle ohne Ausnahme zu vaterstädtischen und wohlthätigen Zwecken, Kirchenbauten rc. den betreffenden Hilfscomités überwiesen worden sind.

Zur Verherrlichung des Gottesdienstes führte der Verein aus: 7 Requiem für Verstorbene, 11 Messen, 4 öffentliche Todtenämter und begleitete 17 Mal heimgegangene Mitglieder auf dem letzten Wege.

Im Interesse der Kunst, zur Mehrung und Stärkung freundschaftlicher Beziehungen nach Außen, unternahm er 36 Reisen und größere Sängerfahrten, brachte 61 Serenaden und gab 34 öffentliche Liedertafeln.

Fast alle hervorragenden Vocal= und Instrumentalkünstler und Componisten haben die Bestrebungen des Vereins in liebenswürdigster Bereitwilligkeit mit ihrem Talente unterstützt, und zählt derselbe unter seinen Ehrenmitgliedern eine große Zahl der gefeiertsten Tonkünstler und Virtuosen.

Der Verein hat sein Versammlungslokal in der historisch merkwürdigen Rathhauskapelle, welche demselben von der städtischen Verwaltung, in Anbetracht der vielseitigen Verdienste um Kunst und Wohlthätigkeit in loyaler Weise fast zinsfrei zu seinen Versammlungen und Uebungen überlassen worden ist.

Der Verein ist im Besitze eines ansehnlichen Mobiliar=Vermögens, erfreut sich eines kostbaren Concertflügels aus der berühmten Broadwood'schen Fabrik in London (Werth 1200 Thaler) und weiset ein Inventar von 115 Sangesprei=sen und Ehrengeschenken auf, besitzt eine Bibliothek von 200 größeren Werken der bedeutendsten Tondichter in Partitur, Orchester= und completen Chorstimmen, und hat außer den vorhandenen Sammelwerken ein Repertoir von 3 bis 4000 Liedern von mehr als 400 Componisten.

Vorstehende historische Thatsachen berechtigen den Verein vollständig zu der hohen Stellung, welche er allen andern deutschenMännergesangvereinen gegenüber eingenommen hat.

Sein leuchtendes Vorbild hat zu Gründung von hunderten von andern Vereinen Anlaß gegeben und hat das deutsche Lied durch ihn eine bis dahin kaum für möglich gehaltene Anerkennung und Ausbreitung in allen Gauen des deutschen Vaterlandes, im Auslande und selbst bis nach Amerika hin gefunden.

Alle diese Erfolge verdankt er der Tüchtigkeit seines Dirigenten, dem eigenen Fleiße und der Liebe zur Kunst.

Der Cölner Männergesangverein besitzt, trotz der ihm zu Theil gewordenen Corporationsrechte, kein angesammeltes Capital=Vermögen, indem er, seiner Devise getreu, alle Erträge seiner Kunstbestrebungen mit beispielloser Uneigennützigkeit der öffentlichen Wohlthätigkeit zugewendet hat.

Derselbe verschmähte die Aufnahme sogenannter inactiver Mitglieder, weil er seine Kunstfertigkeit im Allgemeinen zum Guten und Schönen verwerthete, ohne seine Bestrebungen zur Dienerin statutmäßiger Unterhaltung eines kleineren Kreises inactiver Mitglieder herzugeben.

Mit gerechtem Stolze kann der Verein auf seine ruhmvolle Vergangenheit zurückblicken, denn er hat tausend Thränen, welche augenblickliche Noth und großes Unglück hervorgerufen, durch seine ansehnlichen Spenden und milden Gaben getrocknet, hat alte reparaturbedürftige Kirchen und nothwendig gewordene neue Gotteshäuser bauen helfen, hat die Kinder der Armenschulen aller Confessionen mit Nahrung und Kleidung versehen, und nach allen Richtungen hin die Noth abzuwenden gesucht, wo solche das gewöhnliche Maaß überstieg und gemeinsame Hilfe menschliche Pflicht war.

Mit inniger Genugthuung sieht er den herrlichsten Gottestempel, den hohen Dom seiner Vaterstadt, durch seine splendide Beihilfe der endlichen Vollendung entgegengeführt, die Kirchen St. Martin, Cunibert, Ursula restaurirt, die neuen Tempel St. Mauritius in Cöln, Bickendorf, Crefeld, Bonn, Wiesbaden, Braubach und Worms in neuen Prachtbauten entstanden und theilweise mit seinen reichen Concert-Erträgen neu errichtet und im Baue gefördert.

Mit gerechtem Stolz und mit Freude sieht er die durch Feuer zerstörten Häuser, Ortschaften und Städte wieder aufgebauet und die durch Ueberschwemmung verheerten Fluren des Vaterlandes dem Wohlstande wieder gewonnen.

Die Acten des Vereins weisen die rührendsten Zeugnisse seines edlen Wohlthätigkeitssinnes in Hunderten von Dankesäußerungen und Adressen nach, welche alle mit der innigsten Theilnahme von dem Segen sprechen, den der Verein durch seine Wohlthaten dem Unglück und der leidenden Menschheit fortwährend gespendet hat. Wahrlich, das Bewußtsein, durch seine schöne Kunst des Guten so viel gethan zu haben, hebt sicherlich das Verdienst der Ansammlung eines todten Capitals zu separirten Vereinszwecken auf, denn es berechtigt den Ver-

ein zu dem ungetrübten Genusse seiner gefeierten beispiellosen schönen Triumphe.

Möge der Verein auf dem eingeschlagenen Wege fortfahren, noch viele Jahre in freudiger, ungeschwächter Rüstigkeit wirken und als Muster-Verein den andern Vereinen Norddeutschlands vorleuchten.

Die dankbare Mit- und Nachwelt wird die Thaten des Vereins willig in die Annalen der Kunstgeschichte verzeichnen und für die dem deutschen Liede geleisteten Dienste eine dankbare und treue Erinnerung bewahren. Ein Jahr später als der Cölner Männergesangverein entstand

b. der Wiener Männergesangverein.*)

Der 6. Oktober des Jahres 1843 ist der Gründungstag des Wiener Männergesangvereins.

Im ersten Jahre betheiligten sich dreißig Herren an den Versammlungen, aber man zweifelte an dem Gedeihen des Vereins.

Das Vereinswesen in Oesterreich, von der Polizei lange Zeit gedrückt, schien dem allgemeinen Verständnisse fremd, und selbst Manche von denen, die sich zuerst mit Lust und Liebe der Sache hingegeben hatten, zogen sich mißtrauisch bald zurück.

Durch die Fahrlässigkeit und den auftauchenden Zweifel erlitt an den Uebungsabenden das Gleichgewicht der Stimmen eine bedenkliche Störung und man mußte nicht selten nach einem ersten Tenor spähen, um überhaupt eine Uebung im vierstimmigen Gesange ermöglichen zu können.

Provisorische Chormeister waren bei der Gründung des Vereins die Herren Gustav Barth und A. M. Storch.

Man ging den Dr. Schmidt, der den Verein in's Leben gerufen, an, seine Idee wieder aufzugeben, dieser aber konnte sich dazu nicht verstehen, einer Lieblingsidee zu entsagen, und

---

*) Die Notizen über den Wiener Männergesangverein sind der von Dr. August Schmidt zur Feier des 25jährigen Bestehens herausgegebenen „Geschichtlichen Darstellung" entnommen.

kam auf den glücklichen Einfall, durch Einladungsbriefe ihm befreundete Musiker, Sänger und Kapellmeister von dem nächsten Uebungsabende zu verständigen.

Dadurch erreichte er, was er gewollt. Der nächste Abend zeigte einen gefüllten Saal; es waren die Opernsänger Staudigl, Erl, Reichard, Baldewein, Koch, Becker, die Kapellmeister und Componisten Proch, Titl, Binder, Durst, Dont, die Gesanglehrer Kreipl, Hipfel und Andere erschienen, und diese Zahl von Gästen imponirte dem kleinen Häuflein der Sänger so sehr, daß schon am 17. December des Gründungsjahres der Verein in einem von Dr. Schmidt für die Abonnenten seiner „Musikzeitung" veranstalteten Concerte im Musikvereinssaale mitwirken konnte, und unter Leitung des Concertgebers 5 Chöre sang.

Der Beifall war so bedeutend, daß noch am Schlusse des Jahres ein Directorium gewählt, die provisorischen Chormeister zu definitiven ernannt wurden, und am 22. Jänner 1844 schon die erste Vereinsproduction stattfinden konnte.

In diesem Conzerte sang der Verein bereits vier eigens für ihn componirte Tonstücke.

Statuten wurden ausgearbeitet und schon Ende Februar erfolgte die Ueberreichung derselben an die niederösterreichische Statthalterei.

Bald folgten kleinere Concerte aufeinander, bis am 23. Juni 1844 die erste Sängerfahrt nach Heimbach unternommen ward.

Diese Sängerfahrten, eine Spezialität des Wiener Männergesangvereins, sind seither zu einem Sammelpunkte der gesammten musikalischen Intelligenz von Wien geworden.

Zum ersten Male bei dieser Fahrt wurde in Oesterreich Reichard's Composition des Arndt'schen Liedes „Was ist des Deutschen Vaterland" öffentlich gesungen.

Ein Ständchen, welches auf Wunsch des Kaisers Ferdinand demselben in Schönbrunn gebracht wurde, hatte für den Dr. Schmidt eine Vorladung zur Polizei zur Folge, weil die Serenade nicht vorher angemeldet worden war.

Die erste selbstständige Production im großen Redouten-saale gab der Verein gegen Ende des Jahres 1844.

Wie der Cölner Männergesangverein, so hat auch der Wiener Männergesangverein, wenn auch nicht immer, so doch in den meisten Fällen den Ertrag seiner Concerte milden Zwecken gewidmet, und gleich bei diesem ersten Concerte damit begonnen, den Ertrag von 502 Fl. C. M. der Versorgungs-anstalt für erwachsene Blinde zuzuweisen.

In dem Programm dieses Concertes fand auch ein Chor aus Beethoven's Oratorium „Christus am Oelberge" Platz und es wurde dadurch das Bedürfniß ernster Musik fühlbar, welche bis dahin aus dem Studium des Männergesanges aus-geschlossen schien.

Am 9. Februar 1845 wirkte der Verein wieder in einem Wohlthätigkeitsconcerte mit, welches die Gesellschaft der adeli-gen Frauen zum Besten der Armen im Redoutensaale veran-staltet hatte.

Am 6. März d. J. wirkte der Verein in einem Hofcon-certe im Rittersaale der Hofburg mit, wofür der Kaiser dem-selben einen Fondsbeitrag von 250 Fl. C. M. anweisen ließ.

In diese Zeit fällt der Beschluß der Direction, zuhörende Mitglieder aufzunehmen und denselben gegen einen Jahresbei-trag von 6 Fl. je 2 Karten zu den Vereinsproductionen aus-zufolgen.

So beliebt auch der Verein sein mochte, so theilnahmsvoll sich auch das kaiserliche Haus, der Adel und das Publikum zeigen mochte, der Verein war nur geduldet, noch nicht con-cessionirt, denn den Statuten fehlte die Sanction.

Die Censur wurde übermäßig scharf ausgeübt, Corre-spondenzen mit auswärtigen Liedertafeln waren verboten, man verbot die Abhaltung von Uebungen in einem Gasthauslokale, und nur das feste Vertrauen in das Gelingen des Unterneh-nehmens konnte den Verein aufrecht erhalten.

Von hoher Bedeutung war deshalb für den Verein eine Einladung, welche derselbe zur Mitwirkung in einem Con-certe erhielt, das der Fürst Metternich in seiner Villa zu Ehren

der Herzogin von Kent, Mutter der Königin Viktoria von England veranstaltete.

Der ganze Hof und der höchste Adel des Landes waren zugegen, und der Männergesangverein feierte einen seltenen Triumph.

Am 18. Juli des Jahres 1845 verlegte der Verein seine Uebungen in den Concertsaal der Gesellschaft der Musikfreunde.

Im August fand zu Würzburg das erste deutsche Sängerfest statt, an welchem sich der Wiener Männergesangverein durch eine Deputation von acht Mitgliedern betheiligte.

Mit dem neuen Vereinsjahr, welches im Oktober 1845 begann, wurde statt des Dr. Schmidt, der wegen Ueberhäufung seiner Geschäfte das Amt niederlegen mußte, Dr. Franz Egger zum Vorstand des Vereines gewählt.

Endlich erlangte man auch von der Landesregierung die Genehmigung der Statuten, wodurch dem Vereine das Recht der Existenz gesichert wurde.

Am 15. März 1846 schwang sich der Verein zu einer besondern Höhe empor, indem er die Mendelssohn'sche Musik zu Sophokles „Antigone" zur Aufführung brachte.

Der Verein zählte zu dieser Zeit bereits 150 Stimmen.

Die Aufführung erregte Bewunderung, der Bachuschor mußte wiederholt werden, und man ruhte nicht, bis die „Antigone" am 26. April nochmals zur Aufführung gelangte.

Am 25. Jänner 1847 besuchte Meyerbeer den Verein und erklärte, nachdem er einige Chöre gehört hatte, er habe noch nie ein schöneres Ensemble klangvoller und kräftiger Männerstimmen gehört.

Ein wichtiger Beschluß wurde in der Sitzung am 27. April 1847 gefaßt: Man dekretirte nämlich, daß für jede in einer Production des Wiener Männergesangverein zur Aufführung gebrachte Composition dem lebenden Tondichter ein Dukaten in Gold als Honorar selbst dann ausbezahlt werden soll, wenn auch das Tonstück durch den Druck und Verlag vom Tondichter frei gegeben worden ist.

In dieser Richtung ist der Verein also allen Vereinen Deutschlands in Wort und That vorangegangen.

Am 19. November wurde im engeren Kreise eine Schubertfeier veranstaltet und in ihr ist auch der erste Anlaß der Idee zur Errichtung eines Schubert-Monumentes zu suchen.

Selbst das stürmische Jahr 1848 war nicht im Stande, dem Vorwärtsschreiten des Vereines Einhalt zu thun; derselbe gab am 9. April im Redoutensaale ein Concert, in welchem unter demonstrativem Beifall das Lied: „Was ist des Deutschen Vaterland" zur Aufführung gelangte.

Erst der im November d. J. über Wien verhängte Belagerungszustand sollte die Existenz des Vereines bedrohen, und mehrere Wochen dauerte es, ehe man die Bewilligung erhalten konnte, die Uebungen regelmäßig fortsetzen zu dürfen.

Im Jahre 1849 hatte der Verein drei Chormeister, außer den beiden genannten noch Ferd. Stegmayr.

Hatte der Verein die Initiative ergriffen, den lebenden Tonsetzern in Betreff des Honorars gerecht zu werden, so übte er jetzt einen Act der Pietät an der hinterlassenen Wittwe des Componisten Conradin Kreutzer, welcher er eine jährliche Pension von 50 Fl. anbot.

Vor Beginn des neunten Vereinsjahres, im Oktober 1851 traf den Verein ein harter Verlust, indem der Chormeister Storch erklärte, die Stelle nicht wieder annehmen zu können, da ihm seine Pflichten als Theaterkapellmeister zu sehr in Anspruch nähmen; der scheidende Chormeister wurde zum Ehrenmitgliede ernannt, zugleich wurde ihm ein Ehrengeschenk votirt.

Seit jener Zeit datirt überhaupt der Beschluß, den Chormeistern einen jährlichen Ehrensold zu bestimmen.

Das Jahr 1852 war für den Wiener Männergesangverein von größerer Bedeutung, als man damals glauben mochte; es traten im April d. J. zwei Männer als Mitglieder bei, deren Einfluß auf das musikalische Vereinswesen Wien's sich in den glänzendsten und nachhaltigsten Folgen zeigte; es sind dies die Herren Nikolaus Dumba und Johann Herbeck.

Im Jänner 1854 mußte Stegmayr für den erkrankten Chormeister Barth die ganze Leitung des Vereines übernehmen.

Nachdem der Letztere ganz aus dem Vereine geschieden, wurde Hanus Schläger zum zweiten Chormeister erwählt.

Das Jahr brachte eine Vocalmesse von Heinrich Esser, und eine Aufführung von Mendelssohn's „Oedipus auf Kolonos."

Die Aufführung der Mendelsohn'schen Composition fand am 25. März 1855 im großen Redoutensaale, und zwar zum Besten des neugeschaffenen Fonds zum Ausbau der Giebel des Stefans-Domes statt.

Am 9. April mußte das Werk wiederholt werden.

Dies Stiftungsfest des 13. Vereinsjahres im Oktober 1855 wurde durch eine Vocalmesse von Johann Herbeck gefeiert, welche die Aufmerksamkeit auf den jungen Componisten lenkte und als Ausgangspunkt jenes Einflusses bezeichnet werden kann, welchen das reiche Talent dieses Mannes in der Folge auf den Verein in so erfolgreicher Weise ausübte.

Dieses Vereinsjahr brachte den Wiener Männergesangverein einer Katastrophe entgegen, welche durch Parteispaltungen und innere Zerwürfnisse herbeigeführt werden sollte.

Man sprach von einer Fusion mit anderen Vereinen, von einer Verwandlung in einen gemischten Chorverein, gar von Auflösung.

Die Angelegenheiten ordneten sich zwar wieder, aber der Zwiespalt forderte ein Opfer, und dieses Opfer war das Ausscheiden des Chormeisters Ferd. Stegmayr, eines der bedeutendsten Dirigenten damaliger Zeit.

In Folge dieses Austrittes wurde in der am 28. März 1856 zusammenberufenen General-Versammlung Johann Herbeck zum Chormeister mit großer Stimmenmehrheit erwählt.

Der neu erwählte Chormeister hatte alsbald Gelegenheit, sein Talent als Componist, wie als Dirigent vor den aller-

höchsten Herrschaften abzulegen, da der Verein bei der Grundsteinlegung der Votivkirche mitwirkte.

Am 2. September 1856 wurde die Reise zur Mozart-Saecularfeier in Salzburg angetreten, woran sich 70 Sänger betheiligten.

Bei den am 6. September stattfindenden Einzug in die Stadt Salzburg hatten sie das Vergnügen, den letzten Sohn des Componisten des „Don Juan", Carl Mozart begrüßen zu können.

Durch die Ernennung der beiden Chormeister zu Ehrenmitgliedern der Salzburger Liedertafel, sowie des Chormeisters J. Herbeck zum Ehrenmitglied des Cölner Männergesangvereines ward dem Verein eine hohe Würdigung seiner Leistungen zu Theil.

In dem Concerte am 21. December 1856 führte Herbeck zum ersten Male das Volkslied ein, welches in der Folge auch die reichsten Sympathien des Publikums fand.

Noch interessanter war das Concert am 15. März 1857, welches ausschließlich neue Tonstücke lebender Componisten enthielt.

Unter diesen sprach besonders an: Richard Wagner's Pilgerchor aus „Tannhäuser", das erste Tonstück des Componisten, welches der Verein je zur Aufführung brachte.

Am 7. Oktober 1858 veranstaltete der Verein eine Errichtungsfeier einer Gedächtnißtafel an dem Geburtshause Franz Schubert's.

In demselben Jahre wurde ein Fest begangen, wodurch der Verein seinen derzeitigen Vorstand, Dr. Franz Egger ehrte, indem er ihm ein prachtvolles Sängerzeichen nebst zierlich kalligraphirter Adresse, welche von allen Mitgliedern unterzeichnet war, überreichte.

Unter dem Drucke der kriegerischen Verhältnisse 1859 wurde doch der geregelte Fortgang der Vereinsangelegenheiten nicht unterbrochen, und der Verein setzte sich mit andern Gesangvereinen in Verbindung, um ein großes patriotisches Fest zu veranstalten.

Der Reinertrag, welcher dem Truppenkörper bestimmt war, der die erste feindliche Kanone erobern würde, ergab die Summe von nahezu 4500 Fl.

Nachdem Dr. Egger, durch eine Statutenänderung bewogen, die Stellung des Vorstandes aufgeben mußte, fiel die Wahl auf Herrn Franz Schierer.

In dem Concerte am 18. December 1860 erschienen die Sänger zum ersten Male mit dem Sängerzeichen geschmückt, und schlossen Ende 1859 ihre Wirksamkeit damit, daß sie den Vater Arndt, den Componisten Fried. Silcher und den Dichter Ludwig Uhland zu ihren Ehrenmitgliedern ernannten.

Am 18. Juli 1861 machten sich 71 Mitglieder des Wiener Männergesangvereins auf, um an dem deutschen Gesangfeste in Nürnberg Theil zu nehmen.

Der Preis beim Wettgesange an diesem Feste wurde auf Antrag des Hofkapellmeisters Abt und Musik-Directors Hiller mit Acclamation dem Wiener Männergesangvereine zuerkannt.

In diesem Jahre erschien in dem Programm der Vereinsconcerte zum ersten Male der Name „Engelsberg", der durch seine humoristischen Chöre sich bald einer allgemeinen Beliebtheit zu erfreuen hatte.

Im September 1861 erhielt der Chormeister Schläger einen Ruf als Domkapellmeister und Director des Mozarteums nach Salzburg, und es trat an seine Stelle als Chormeister Franz Mair, der jedoch schon nach einer Wirksamkeit von nur mehreren Monaten sein Amt niederlegte.

Am 30. Oktober 1861 verlieh der Kaiser dem Vereine die große goldene Medaille für Kunst, mit der Erlaubniß, dieselbe auf dem Vereinsbanner tragen zu dürfen.

Auch ein Unternehmen trat an den Verein heran, welches, wenn es zu Stande gekommen wäre, dem Ruhme des Vereines viele Bahnen geöffnet haben würde.

Es war dies der Plan einer Kunstreise des ganzen Vereins nach London.

Das Unternehmen scheiterte an den gestellten Bedingungen

des Londoner Entrepreneurs, welche mit den Begriffen der künstlerischen Ehre des Vereins nicht harmonirten.

Am 6. Juni 1862 beantragte Herbeck in Gemeinschaft mit dem Vorstand Schierer, einen Fond zur Errichtung eines Monumentes für Franz Schubert zu begründen.

Sofort wurde auch der Vereins-Cassa ein Gründungs-Capital von 500 Fl. bewilligt. Der Fond erreichte am 18. Februar 1863 bereits eine Höhe von 10,000 Gulden, im Jahre 1864 eine Höhe von 1700 Fl., und bestand am 17. Februar 1865 in: 14,000 Fl. in Grundentlastungs-Obligationen, 4600 Fl. in verlosbaren Bankbriefen und 2753 Fl. 43 Fl. in Baarem.

Am 31. Mai 1863 wurde das erste Volksconcert im Prater abgehalten, welches bei dem geringen Eintrittspreise von 30 Kr. doch einen Reinertrag von 400 Fl. abwarf und solche Befriedigung hervorrief, daß ein zweites Fest am 19. Juli stattfinden mußte.

Zu Ehren des Chormeisters Herbeck, bei Gelegenheit seiner Ernennung zum Vicehofkapellmeister, ward vom Verein einFest veranstaltet, an welchem zahlreiche Freunde des Gefeierten wie des Vereines Theil nahmen.

Auch im Sommer 1864 wurde ein Volks-Concert veranstaltet, welches dem Schubertfond einen nicht unbedeutenden Reinertrag zuwies.

Ein harter Schlag traf den Verein, als am 20. Februar 1865 der Vorstand Schierer seinen Geist aufgab.

Die von ihm geleitete Verwaltungsperiode zählt zu den glänzendsten und für den Verein einflußreichsten.

An seinem Grabe wurde vom Verein ein „Libera" von Herbeck mit Posaunenbegleitung und ein Trauerchor von Lortzing gesungen.

Der Vorstandstellvertreter Dr. von Billing übernahm vorläufig die Geschäfte des Verstorbenen, welche jedoch bald an den Dr. Schüller übergingen.

Am 20. Juli 1865 wurde die Sängerfahrt nach Dresden angetreten, woran sich 96 Mitglieder betheiligten.

Eine traurige Pflicht erwartete die Sänger bei ihrer Ankunft in Dresden; es galt den Sänger Schnorr von Carolsfeld, einen gebornen Wiener, zu Grabe zu geleiten und mit einem Chor den todten Künstler zu feiern.

Am 18. Oktober d. J. sang der Verein bei der Enthüllung des Prinzen Eugen-Monumentes Herbeck's Festgesang, mit Benutzung des alten Volksliedes: „Prinz Eugen, der edle Ritter" componirt, und erhielt schon am nächsten Tage in einem Schreiben des General-Adjutanten die Kundgebung des kaiserlichen Wohlgefallens an dieser Leistung.

Herbeck war jetzt, im März 1866, zehn Jahre lang Chormeister des Vereins gewesen und der Verein wollte diesen Tag nicht vorübergehen lassen, ohne seinem Haupte eine Anerkennung gezollt zu haben.

Diese Anerkennung bestand in einem Feste, bei welcher Gelegenheit Herbeck mehrere werthvolle Geschenke überreicht wurden.

Der Verein ahnte damals wohl nicht, daß sein Chormeister ihm sobald werde entrissen werden, denn kurze Zeit darauf ward Herbeck zum wirklichen ersten Hofkapellmeister ernannt, und damit schien die gleichzeitige Stellung als Chormeister des Wiener Männergesangvereins nicht vereinbar.

Er wurde zum Ehrenmitgliede ernannt und sein Nachfolger ward der bisherige Dirigent des akademischen Gesangvereines, Rudolf Weinwurm.

Die Nachricht von der Niederlage bei Königgrätz traf die Gemüther empfindlich, und am 13. Juli wurden die Uebungen sistirt, um erst am 17. August wieder aufgenommen zu werden.

In einem Concerte am 17. März 1867 erschien Herbeck wieder am Dirigentenpulte des Vereins, um seinen Chor „zum Streite" auf Einladung des Vereins persönlich zu leiten.

Am 25. Oktober fand unter Herbeck's Leitung in der Winterreitschule ein großes Wiener Gesangsfest statt, an welchem sich selbstverständlich der Männergesangverein betheiligte.

Die Wiederholung dieses Concertes fand am 28. Oktober statt, und beide Aufführungen lieferten einen Reinertrag von

14,000 Fl. ö. W., welcher dem Fonds zum Besten der Wittwen und Waisen gefallener österreichischer Krieger zugewendet wurde.

Am 22. August sang der Verein in Salzburg vor dem französischen Kaiserpaare, und nach beendeter Production wurden die Herren Dumba, der inzwischen zum Vorstande gewählt worden war, Dr. Schüller, Chormeister Weinwurm und die beiden Solisten Olschbauer und Prihoda den Majestäten vorgestellt.

Konnte auch Herbeck dem Vereine nicht mehr als Chormeister vorstehen, so konnte er doch nicht ablehnen, daß der Verein ihn zu seinem Ehren-Chormeister ernannte, und als solcher hat er noch später sich an einigen Productionen mit rührigem Eifer betheiligt.

Am 4. April 1868 erhielt der Verein als Anerkennung seiner künstlerischen Leistungen in Salzburg vom Kaiser Napoleon die goldene Medaille, welche in einem Schreiben des französischen Gesandten, Herzogs von Grammont übersendet wurde.

Im Oktober des Jahres 1868 feierte der Wiener Männergesangverein sein fünfundzwanzigjähriges Bestehen durch eine Liedertafel im engeren Kreise, eine Messe in der Hofkirche bei St. Augustin, und ein großes Concert im Redoutensaale.

Am 12. Oktober fand durch den damaligen Bürgermeister Dr. Zelinka die Grundsteinlegung des Schubert-Denkmals im Stadtparke statt, und Abends war eine Festliedertafel im geschmückten Sofiensaale.

Die jetzigen Chormeister des Vereins sind Rudolf Weinwurm und Eduard Kremser.

Ich schließe meinen Bericht mit den Worten des Dr. Schmidt, welchen ich mich mit vollem Herzen anschließe:

„Ein großes Verdienst erwarb sich der Verein um die Bereicherung und Erweiterung der Literatur des Männergesanges, diese aber verdankt er hauptsächlich dem kunstbegeisterten Streben Herbeck's, der, an dem Grundsatze festhaltend, daß alle wahre Musik, wie alle Poesie im Volkscharakter wur-

zeln und vom Volksgesange ausgehen müssen, das Volkslied zur allgemeinen Geltung brachte, indem er den Werth der Edelsteine alter Volksweisen durch seine künstlerische Fassung noch erhöhte.

Doch nicht nur allein das Volkslied hat er zu Ehren gebracht, er war auch der kühne Steiger, der die vergrabenen Schätze des vaterländischen Tondichters Franz Schubert zu Tage gefördert und sie in seiner Ergänzung lebensfähig gemacht hat.

War auch der Männergesangverein die Leiter, auf welcher Herbeck die Höhe seines Künstlerruhmes erstiegen, hat auch er das Terrain geboten, auf welchem sich dieses reiche Talent in ganzer Ueppigkeit entfalten konnte, so war es dagegen der geniale Schwung seines Dirigenten, der den Verein auf jene Höhe künstlerischer Vollkommenheit stellte, auf welcher er gegenwärtig steht.

Möge sich der Verein auf dieser Höhe stets erhalten und zu keiner Zeit in seinem Streben erlahmen; denn es ist oft schwerer, den alten Ruhm zu bewahren, als ihn zu erwerben.

Zum Schlusse aber spreche ich noch den Wunsch aus, daß der Geist der Eintracht immer über ihm walten möge, denn nur in der Einigkeit liegt die Kraft."

Neunzehntes Capitel.

Drei gemischte Chor-Vereine.

a. Die Sing-Akademie in Berlin.

Der älteste unter den Vereinen für gemischten Chorgesang ist die Sing-Akademie in Berlin.

Sie wurde von Carl Friedrich Fasch im Jahre 1791 gegründet, und aus den über den Verein erschienenen statistischen Berichten geht hervor, daß der Tag der Gründung der 24. Mai ist, und 28 Personen das Häuflein singender Damen und Herren damals bildeten.

Ursprünglich hatte Fasch wohl keine andere Idee, als mit diesem kleinen Körper seine eigenen Compositionen aufzuführen, und in der That begann er jetzt, die einzelnen Nummern einer sechszehnstimmigen Messe zu einem Ganzen zu ordnen und dann zur Aufführung zu bringen.

Aber unter den ausführenden Kräften fanden sich einige von zu geringer musikalischen Ausbildung, und im Jahre 1792 hielt Fasch es für geeignet, mit diesen Vorübungen zu veranstalten, zu welchen später die ganze Gesellschaft zugezogen wurde.

Als die Zahl der Mitglieder wuchs und der Uebungssaal in einer Privatwohnung zu eng war, erhielt der Verein die Erlaubniß, im Saale der Akademie der Künste seine Uebungen abzuhalten, daher auch der Name: „Sing-Akademie" entstanden ist.

Das neue Lokal war dem Wachsen und Gedeihen des Vereines besonders günstig, und im Jahre 1793 zählte derselbe bereits 66 ausübende Mitglieder.

Im Frühlinge des Jahres 1794 trat die Sing-Akademie zum ersten Male vor die Oeffentlichkeit.

Durch eine Aufführung am 1. December 1795 gelangte der Verein zu solchem Ruf, daß durchreisende Künstler nicht verfehlten, die Versammlungen zu besuchen.

Kapellmeister Johann Gottlob Naumann besuchte u. A. den Verein.

Der Verein ging dann zu größeren Werken über, und beschäftigte sich zuerst mit dem Studium von Händels „Judas Maccabäus".

Am Ende des Jahres 1795 war die Zahl der Mitglieder auf 84 gestiegen. Fasch erkrankte und wurde nicht selten von Zelter vertreten.

Um Ostern 1796 wurden nebst anderen kleineren Musikstücken Chöre aus der Graun'schen Passionsmusik aufgeführt.

Ein denkwürdiges Ereigniß war am 21. Juni d. J., nämlich ein Besuch Beethovens.

Es wurden ihm zu Ehren mehrere Nummern vorgetragen, dann setzte er sich an den Flügel und spielte eine Phantasie über ein soeben gehörtes Fugenthema.

Die Passionszeit des Jahres 1797 brachte das Studium der Graun'schen Cantate: „Der Tod Jesu", dann aber eine Hymne von Schulz, welche auch zur Aufführung gelangte.

Im Jahre 1798 besuchte der Componist Fürst Radziwill die Akademie und machte für das Aufblühen bei dem preußischen Hofe Propaganda.

Am 3. August 1800 starb Fasch und Zelter ward sein Nachfolger.

Unter ihm wurde bald Mozart's Requiem in gelungener Weise aufgeführt.

In den ersten Jahren des jetzigen Jahrhunderts scheint der Verein nichts von Bedeutung producirt zu haben, wenigstens lassen die statistischen Nachrichten nichts darüber vernehmen.

Das erste Ergebniß, welches bedeutungsvoll uns entgegentritt, ist der Ankauf eines Bauplatzes, der Bau eines großen Concertsaales und die Eröffnung desselben am 2. Jänner 1827.

Seit dieser Zeit datiren die eigentlichen Erfolge der Sing-Akademie; es gelangten fast alle Händel'schen Oratorien zur Aufführung, die Programme melden die Schöpfung, Jahreszeiten, Bach's H moll-Messe und Matthäus-Passion, Missa solemnis von Beethoven, Paulus von Mendelssohn und andere größere und kleinere Werke.

Im Jahre 1841 feierte der Verein sein fünfzigjähriges Jubiläum.

Der Verein zählte damals 618 singende Mitglieder, Dirigent war Rungenhagen, sein Stellvertreter der jetzige Director der Sing-Akademie, Professor Eduard Grell.

Am frühen Morgen des Jubiläumtages versammelten sich ungefähr 30 Mitglieder, meist ältere, an dem Grabe des Stifters Fasch, das mit frischen Blumen geschmückt war.

Nachdem ein Choral von der Composition des Verstorbenen gesungen war, sprach der Director Rungenhagen einige

Worte zum Gedächtniß des liebevollen Meisters, worauf ein Gesang den Beschluß der Feier bildete.

Um 6 Uhr Abends versammelten sich nahezu 500 Mitglieder in ihrem Concertsaale und führten vor einem zahlreichen Auditorium, unter welchem sich der ganze Hof befand, mehrere größere geistliche Compositionen von Fasch und Zelter auf.

Auch eine lange Rede wurde gehalten, in welcher der Gründer und Schützer des Vereines in anerkennendster Weise gedacht wurde.

Nach Beendigung dieser Hauptfeier begab sich die größere Hälfte der Anwesenden in ein nahe gelegenes Lokal, wo ein Festmahl bereitet war, welches durch entsprechende Gesänge und Toaste gewürzt wurde.

Die altehrwürdige Sing-Akademie hat seit der Feier des 50jährigen Bestehens im Jahre 1841 an eifriger Thätigkeit nachgelassen; es trat eine Erschlaffung ein, aus welcher der Verein sich allerdings später wieder zu neuer Thätigkeit aufraffte, aber inzwischen war ein neuer, junger, thatkräftiger Verein entstanden, der mit frischen, energischen Mitteln vorwärts drang; es ist

b. Der Stern'sche Gesangverein in Berlin.

Der Verein verdankt seine Entstehung zunächst einer fast zufälligen Anregung: Eine Privataufführung des Mendelssohn'schen „Elias", welche im Oktober 1847 im Cäcilien-Saale der Sing-Akademie von eingeladenen Dilettanten unter Julius Stern's Leitung stattfand, gelang so gut und gewährte den Mitwirkenden und Zuhörern so viel Befriedigung, daß der Wunsch nach öfteren, regelmäßigen Vereinigungen dieser Art laut wurde.

Derselbe fand zunächst in den Kreisen, in welche Herr Stern durch seine musikalische Thätigkeit geführt wurde, vielfachen Anklang, und so erklärte er sich zur Ausführung des Vorhabens bereit.

Im November 1847 trat in einem Privathause eine Anzahl Damen Behufs Gründung eines Gesangvereins zu-

sammen und von da ging ein Aufruf zur weitern Betheiligung aus, unterzeichnet von mehreren Damen, denen außer dem Dirigenten Julius Stern noch ein Cassenführer beigetreten war.

Als Zweck und Aufgabe war die Uebung und Ausführung von Chören und Solostücken in ernstem und freiem Style am Clavier bezeichnet.

Am 3. December 1847 hatte der „neue Gesangverein“, füerst nur aus Damen bestehend, eine erste Uebung in der Wohnung des Dirigenten: es betheiligten sich dabei neunzehn Sängerinnen, und es wurden Bruchstücke aus Taubert's Medea, Gade's Comala und Rossini's Hymne an die Charité geübt.

Schon im Januar 1848 traten mit zweiundzwanzig Damen sechszehn Herren zu gemischtem Chor zusammen, und die Theilnahme stieg so rasch, daß sich der Dirigent genöthigt sah, einen Saal, der etwa 80 Personen faßte, zu miethen.

Am 3. Februar, dem Geburtstage Felix Mendelssohn-Bartholdy's, welchem der Verein von vornherein eine besondere Verehrung widmete, fand die erste Aufführung vor Zuhörern statt, mit vierstimmigen Liedern von Mendelssohn und Schumann, Chören von Spontini, Rossini, Gretry, Arien aus Händel's Messias und einigen Instrumentalsolis.

Beinahe wäre gerade diese erste Aufführung verunglückt, da der Dirigent kurz vor der Generalprobe abberufen wurde, um den Rossi-Verein im Palais des Prinzen von Preußen zu leiten; aber die treffliche Musikerin Frl. Auguste Löwe (jetzt Frau Director Leo) übte statt seiner mit den Damen des Vereins, und die Aufführung konnte dann glücklich von Statten gehen.

Auch das neue Lokal wurde bald zu eng; nachdem deshalb die Uebungen eine Zeit lang in einem von Frau Minister von Mühler freundlichst gewährten Saale abgehalten worden, erhielt der Verein durch die Güte des verstorbenen Herrn von Ladenberg die Erlaubniß, den großen Saal im damaligen Cultus-Ministerium für seine Versammlungen zu benutzen.

Dort wurde im November zum ersten Male die Gedächtnißfeier Mendelssohn's begangen, welche sich seitdem alljährlich wiederholt hat.

Schon damals waren eine Anzahl zuhörender Mitglieder dem Verein beigetreten; vor diesen und einigen eingeladenen Gästen wurden Chöre und Solostücke aus dem „Elias", aus dem „Lobgesang" und einige vierstimmige Lieder aufgeführt.

Wenige Monate darauf konnte es der junge Verein bereits wagen, mit einem Concert im Saale der Sing-Akademie in die größere Oeffentlichkeit zu treten: auch damals aber war das Programm, dem ursprünglichen bescheidenen Plane gemäß, nur aus einzelnen kleinen Piecen, theils Chor, theils Solo zusammengesetzt, denen sich jedoch der 114. Psalm von Mendelssohn (für achtstimmigen Chor) anreihte.

Alle Leistungen des Vereins fanden die beifälligste, aufmunterndste Aufnahme, sowohl im Publikum, wie von der gesammten Kritik. Die Wanderungen des Vereines sollten aber noch kein Ende nehmen.

Durch die Veränderung des Lokals des Cultus-Ministerium wurde ihm auch der Saal in der Wilhelmsstraße wieder entzogen, doch erhielt er dafür, nachdem er zunächst durch Herrn Präsident Bode in die Räume des landwirthschaftlichen Ministeriums aufgenommen worden war, später den willkommensten Ersatz durch die Frau Minister von Manteuffel, welche den schönen Saal im Ministerium des Innern für die Uebungen und kleinen Aufführungen bewilligte, wo sich der Verein anderthalb Jahre hindurch unter stetem Wachsthum versammelte.

Als darauf im Jahre 1851 eine weitere Verlegung nothwendig wurde, wanderte derselbe in's Hotel de Russie, von da aber nach kurzem Aufenthalt in's Englische Haus, wo fünf Jahre hindurch die Uebungen stattfanden und wo der Verein sich vollends zu seiner gegenwärtigen künstlerischen Geltung aufgeschwungen hat.

Schon durch die erwähnten ersten Schritte in die größere Oeffentlichkeit war die allgemeine Beachtung auf den frisch aufstrebenden Verein gelenkt worden und bald wurde von den

geachtetsten Musikern seine Mitwirkung für größere Aufführungen in Anspruch genommen: Taubert gab mit dem Stern'schen Gesangverein seine „Medea" im Saale des Opernhauses, Dorn sein erstes Concert in Berlin mit Zuziehung des Vereins, auch die Gräfin Rossi ließ sich im Kreise desselben hören. Ferner wurde derselbe zu Aufführungen für wohlthätige Zwecke, z. B. zu dem großen Lortzing-Concert im Opernhause, sowie zu Concerten für die Kleinkinder-Bewahrungs-Anstalten, den Gustav-Adolphs-Verein, für die schlesischen Ueberschwemmten u. s. w. vielfach in Anspruch genommen.

Ermuthigt durch jene ersten Erfolge, wandte sich der Verein allmälig höheren Aufgaben zu, als sie ursprünglich in Aussicht genommen werden konnten: die Anerkennung, welche ihm bei Versuchen auf dem Gebiete der ernsteren geistlichen Musik zu Theil geworden war, sowie die immer mächtiger anwachsende Masse der Sänger berechtigten ihn, seinen Blick entschiedener dem geistlichen Oratorium zuzuwenden.

Mendelssohn bildete in dieser Beziehung die Brücke zu den strengeren Studien der älteren Meister; wie derselbe überhaupt bei aller modernen Frische seiner geistlichen Composition doch immerdar auf seine großen Vorbilder, namentlich auf Bach, zurückweiset, so wurde er auch dem Stern'schen Verein ein Wegweiser zur classischen Kirchenmusik.

Zunächst ging der Verein von der Ausführung einzelner Piecen am Clavier zum Studium ganzer größerer Werke und zu deren Aufführung mit Orchester über.

Zur Gedächtnißfeier Mendelssohn's wurde im November 1852 dessen „Paulus" in der Sing-Akademie, im Beisein Ihrer Majestäten des Königs und der Königin, mit fast überraschend glänzendem Erfolge aufgeführt. Die strengsten Kritiker sprachen schon damals aus, daß der Verein seine ebenbürtige Stellung neben den geachtetsten Instituten der Hauptstadt genommen habe.

Von da an war dem Stern'schen Verein seine höhere Aufgabe unabweislich vorgezeichnet: im edeln Wetteifer mit der älteren, auf eine ruhmreiche Tradition gestützten Akademie,

welche nach kurzer Erschlaffung sich wieder zu einer lebendigeren Wirksamkeit erhoben hat, sollte er sich mehr und mehr dem Höchsten und Gediegensten in der Musik, dem großen Oratorium der älteren Meister zuwenden.

Der Verein hat diese Aufgabe erkannt und mit Energie erfaßt; namentlich hat die bereits im Jahre 1854 in der Garnisonkirche stattgefundene Aufführung von Händel's gewaltigem Oratorium „Israel in Aegypten" mit den schwierigen Doppelchören Zeugniß von jenem ernsteren Streben und zugleich den Beweis gegeben, daß der Verein der glücklichen Durchführung derartiger Aufgaben vollständig gewachsen ist.

Sowohl von diesem Gesichtspunkte aus, wie im Hinblick auf eine gewisse Virtuosität des Chorgesangs, welche zumal den Damenchören immer mehr nachzurühmen war, machte der Dirigent 1855 einen ersten Versuch, eines der schwierigsten Werke auf dem Gebiete der Kirchenmusik, die große Beethoven'sche Missa solemnis zu studiren.

Im Jahre 1855 war es nur möglich, die beiden ersten Sätze in einem Concert im Saale des Schauspielhauses (in welchem außerdem Joachim zum ersten Male in Berlin auftrat) zur Aufführung zu bringen; im Jahre 1856 gelang es, nach den ausdauerndsten und gründlichsten Studien das ganze großartige Werk dem musikalischen Publikum vorzuführen. Die glückliche Ueberwindung der fast unglaublichen Schwierigkeiten dieser Aufgabe hat nicht blos die Anerkennung des Vereins in der musikalischen Welt noch gesteigert, sondern ihm selbst eine erhöhte Freudigkeit zur Lösung der höchsten musikalischen Aufgaben verliehen.

Die Studien haben sich seitdem (außer einer Wiederholung der Messe) vorzüglich auf den „Messias" und auf Mendelssohn's Oratorium „Elias" und „Paulus" und neuerdings wieder auf Händel's „Israel in Aegypten" gerichtet, welches Oratorium zur Nachfeier des zehnjährigen Stiftungsfestes aufgeführt wurde.

Neben dieser strengeren Richtung aber, in deren Verfolg auch ein ernstes Studium Bach'scher Werke gehandhabt wurde,

schließt der Verein Werke leichterer Art nicht völlig aus, und werden solche namentlich in den kleineren Concerten vor den zuhörenden Mitgliedern öfter aufgeführt.

An den theilweise dieser Richtung gewidmeten Concerten des im Jahre 1855 gebildeten Orchester-Vereins hat sich der Stern'sche Gesangverein als solcher nicht betheiligt, wohl aber eine größere Anzahl einzelner Mitglieder desselben.

Durch die Uneinigkeit der Berliner Musiker wurde dieser Orchester-Verein später wieder aufgelöst, und ist erst reorganisirt unter dem Namen: „Berliner Sinfonie-Capelle" vor zwei Jahren wieder erstanden.

Seit dem Jahre 1851 hat der Verein seine Uebungen in jedem Sommer mit einem gemüthlichen Gesangsfest im Freien beschlossen. Dieses Fest ist allmälig eines der schönsten und beliebtesten in dem künstlerischen und geselligen Leben der Hauptstadt geworden und hat gewiß auch viel dazu beigetragen, eine echte Gemeinsamkeit im Vereine zu erhöhen und ihm immer größere Theilnahme zu gewinnen.

Die wachsende Theilnahme hat im Jahre 1857 einen nochmaligen Wechsel des Lokales nöthig gemacht, die Zahl der Mitglieder war in diesem Jahre auf mehr als 500 gestiegen, worunter 344 singende (nämlich 162 im Sopran, 67 im Alt, 47 im Tenor, 68 im Baß), ferner 39 Damen in der Vorübungsklasse und 146 zuhörende Mitglieder.

Das „Englische Haus" konnte diese Zahl nicht mehr fassen, und der Verein ist deshalb am 20. August d. J. in den Arnim'schen Saal übersiedelt.

Jetzt, in seinem 23. Lebensjahre zählt der Verein 412 singende, 397 zuhörende und 73 Mitglieder der Vorbereitungsklasse.

Dem Dirigenten Herrn Julius Stern, welchem auf Grund seiner öffentlichen Aufführungen im Jahre 1849 der Charakter als königlicher Musikdirector beigelegt worden ist, steht zur Besorgung der äußeren Angelegenheiten ein von der General-Versammlung gewählter, aus vier Damen und vier

Herren bestehender Vorstand zur Seite, dessen Personen fast seit der Begründung wenig gewechselt haben.

Der Verein zählt auch mehrere Ehrenmitglieder, wie Frau Ministerpräsident von Manteuffel, Herrn Generalintendant von Hülsen, und mehrere der ersten Künstler und Künstlerinnen, welche die Vereinsaufführungen mit ihrem Talent unterstützt haben.

Was die classisch-kirchliche Literatur Chorvereinen bietet, hat der Verein ohne Ausnahme studirt, von neueren Componisten sind Emil Naumann, Johannes Brahms, Georg Vierling, Friedrich Kiel (Requiem und Missa solemnis) ebenfalls geübt und aufgeführt worden.

Weit jünger als die Berliner Vereine für gemischten Chor ist

c. der Singverein in Wien.

Der Singverein ist aus dem Schoße der Gesellschaft der Musikfreunde hervorgegangen.

Die Gesellschaft ist im Jahre 1812 gegründet, und stiftete am 1. August 1817 ein Conservatorium, welches in Folge der Zeitereignisse im Jahre 1848 sistirt wurde; im Jahre 1851 wurde dasselbe wieder eröffnet.

Das Gesellschaftshaus in den Tuchlauben wurde in den Jahren 1828 und 1830 erbaut.

Erst im Jahre 1853 wurden von der Gesellschaft wöchentliche Singübungen eingeführt, theils als vorläufige Proben der in den Concerten vorkommenden Tonstücke, theils als Uebungen im Chorgesange überhaupt; in die Leitung theilten sich der artistische Director Hellmesberger und Professor Stegmayer.

Schon im Jahre 1854 bewährten sich unter der energischen Leitung des Letzteren diese Uebungen als eine vortreffliche Chorschule.

Der von der Direction organisirte Chor gewann unter der tüchtigen Einschulung an Bedeutung und setzte die Direction

in den Stand, der bis jetzt wegen Mangel eines Chores vernachlässigten Oratorienmusik eine größere Aufmerksamkeit schenken zu können.

Das Jahr 1857 ist als das eigentliche Gründungsjahr des jetzt bestehenden Singvereins zu betrachten.

Die Direction der Gesellschaft sah die Nothwendigkeit ein, um die Oratorien in würdiger Weise zur Aufführung bringen zu können, einen großen Chor von Sängern und Sängerinnen zu bilden und einschulen zu lassen.

Den Kern dazu fand sie in den bisher veranstalteten Chorübungen; so hat sich aus diesen Chorübungen im April 1858 der Singverein konstituirt, und zu seinem Chormeister wurde Johann Herbeck ernannt.

Im nächsten Jahre zählte der Verein bereits 36 Damen und 86 Herren, und bald trat er mit drei selbstständigen Concerten hervor, welche auch im Jahre 1860 und 1861 auf größere Compositionen sich ausdehnten.

Die Mitgliederzahl vermehrte sich schnell, so daß der Verein bald einen der Stadt Wien würdigen Singverein aufstellen konnte.

1861:	85	Damen,	90	Herren	= 175	Mitglieder.
1862:	143	"	121	"	= 264	"
1863:	124	"	119	"	= 243	"
1864:	134	"	98	"	= 232	"
1865:	154	"	95	"	= 249	"
1866:	137	"	102	"	= 239	"
1867:	141	"	98	"	= 239	"
1868:	145	"	100	"	= 245	"

Während dieser Zeit brachte der Sing-Verein von größeren Werken zur Aufführung:

1862: Chöre aus Haydn's „Jahreszeiten", Schumann's „Paradies und Peri", Beethoven's Missa solemnis in D.

1863: Händel's „Messias", Mendelssohn's Fragment „Christus".
1864: Händel's Cäcilien-Ode und zwei Abtheilungen aus „Samson", Mendelssohn's Lobgesang, Schumann's „Faust"-Musik, Johann Seb. Bach's Johannis-Passion.
1865: Bach's Matthäus-Passion, Mendelssohn's „Walpurgisnacht", Händel's „Judas Maccabäus".
1866: Bach's Cantate: Gottes Zeit ist die beste Zeit, Gade's „Erlkönig's Tochter".
1867: Mendelssohn's Loreley-Finale, Berlioz's Faust-Musik und Beethoven's „Christus am Oelberge".
1868: Brahm's „deutsches Requiem", Schumann's „Rose Pilgerfahrt" und Schubert's Ostercantate „Lazarus".

Aus diesen statistischen Angaben allein ist zu ersehen, mit welchem Eifer der Verein seinen Studien oblag, mit welch' rastloser Mühe Herbeck bestrebt war, die Programme in gediegener Pracht auszustatten.

Der Singverein ist jetzt mit der Gesellschaft der Musikfreunde in das neue Prachtgebäude übergesiedelt; es ist außer Zweifel, daß er auch fernerhin gedeihen wird.

Der Name Herbeck allein verbürgt die glänzendsten Garantien.

Schluß.

Was ich in dem beendeten Büchlein sagen wollte, das habe ich nach bestem Wissen und Können gethan; wenn der Leser den einzelnen Capiteln, die in gedrängter Kürze den mannigfachen Stoff behandeln, einige Aufmerksamkeit geschenkt, wenn er ein Interesse dem Gegenstande entgegengebracht, so hoffe ich, daß er in dem Inhalte Befriedigung gefunden haben wird; er wird in dem Buche Belehrung und Unterhaltung finden,

wenigstens war es meine Absicht, Beides zu einem Ganzen zu verbinden, um nicht Gefahr zu laufen, daß man das Buch der trockenen Didaktik wegen bei Seite wirft.

Ich habe mich bestrebt, meine Leser zu Vertrauten meiner reichen Erfahrungen zu machen, und ich scheide von ihnen mit der Hoffnung, daß diese Erfahrungen ihnen nutzbringende Früchte tragen mögen.

Wenn ich jetzt, nachdem ich mein eigentliches Thema erschöpft, noch in einem Anhange über Musikbildung im Allgemeinen spreche, so geschieht es theils, um auch dem Sänger ein Bild Dessen zu geben, was zur musikalischen Bildung gehört, theils um einen Act der Pietät gegen meinen verstorbenen Lehrer, den Professor A. B. Marx, zu erfüllen, dessen Werken ich nachfolgende Betrachturgen entnehme.

Anhang.

Ueber Musikbildung.

Werfen wir einen Blick auf den jetzigen Musikzustand, so tritt uns vorerst das Bild einer so umfassenden Musikthätigkeit entgegen, wie sie kaum in irgend einem früheren Zeitraume stattgefunden haben mag, — wenn nicht vielleicht in der anregungsvollen Zeit, die zwischen harten Kämpfen und tiefem Fall Italien einst vergönnt gewesen; da strömte aus allen Domen, von allen Hügeln hernieder, die sich mit Wallfahrten kränzten, die Woge heiligen Gesangs, schmetterten von den Altanen die festlichen Drommeten in das Gelag der Vornehmen und Fürsten, schwirrten die balsamischen Nächte vom Zitherklang zärtlicher Sänger. So wiederhallte auch unser Land in Luther's großen Tagen von seinen Rüsteliedern; sie drangen machtvoll weckend, festigend, begeisternd vom Kirchenchor herab durch den vollen Markt und die strömenden Straßen bis in den trauten Familienkreis und das verschlossene Kämmerlein.

Was dort erregterem Naturell und der süßlösenden Natur, was in jenen Tagen höchster Gemütherregung entströmte, dem Menschen als ein ihm Natürliches, Angebornes, oder als unmittelbar gegebene Stimme erneuten Glaubens da war: überkommt auf uns, zwar dem Gemüth, zwar der tiefdichterischen Natur unseres Volks innigst verwandt, ja ihm längst vor dem Erwachen eingeboren, — doch zunächst mehr in der Form eines Erworbenen oder zu Erwerbenden, einer Zierde und Erfreuung,

die wir zu empfangen haben, und dann, so gut es sein kann, zu hegen. So füllen sich unsere Gärten, unsere geselligen Kreise, unsere Festlichkeiten allüberall mit Tonströmen; stimmreiche und immer stimmreichere Musikbanden prangen vor den theuern Kriegerschaaren her, und lassen überrauschend den Ballsaal erzittern im Grauen der Lust. Welche Stadt wäre so klein, daß sie nicht wenigstens einige Winterconcerte versuchte? wie viel Virtuosen, wie viel Quartettvereine, wie viel Concerte aller Art und jedes Inhalts drängen sich in größern Städten? welche Zeit hat, fast aller Orten das ganze Jahr hindurch, so viel Opernaufführungen gesehen? oder vermag jenen Städtebünden, unsern Musikfesten, Gleiches an die Seite zu stellen? Und endlich: welche Zeit hätte so mit Wort und That, mit solchen Opfern an Zeit und Geld Musik als unerläßlichen Theil humaner Bildung anerkannt, wie die unsrige? Dieser Ausbreitung der Musik, diesem überallhin reichenden, allerwärts sich regenden und bewährenden Antheil an ihr entsprechen die Mittel, die man für sie verwendet. So kostspielig Unterricht, Instrument, Musikalien sind: jede Familie der mittlern wie der höhern Stände sucht Rath zu schaffen. Nirgend fehlt es an Lehrern; auf allen Schulen wird Gesang geübt, Seminare, Universitäten, besondere Musikschulen setzen die Unterweisung erweitert, zu höherm Ziele fort; überall haben sich Singakademien, Instrumentalvereine, Musikgesellschaften zu gemeinsamer Uebung oder öffentlicher Ausführung gebildet. Städtische und Staatsbehörden wenden der Leitung, der Ausführung in Kapellen und Chören, dem öffentlichen Unterricht Sorgfalt und Mittel zu; unser Buchhandel spendet die Kunstwerke aller Zeiten so zahlreich, so bequem und wohlfeil, wie noch niemals; selbst die Anschaffung guter Instrumente ist durch den Fortschritt der mechanischen Künste gegen sonst erleichtert. Wunderwirkung der Tonkünste! Alle Herzen zu öffnen! selbst denen Antheil und Beisteuer abzugewinnen, die bei mangelhafter Bildung oder Organisation an ihren Entzückungen nicht Theil nehmen, die den Ihrigen das Opfer bringen und dann scheu, unbegabt zur Seite treten. Wodurch

vermochte die Tonkunst Solches? und wie vergilt sie uns Liebe und Opfer? Sie vermochte es, sie ist mächtig im Menschen, weil sie ihn in allen seinen Fibern, sinnlich und geistig, den ganzen Körper und die ganze Seele, Empfindung und Gedanken erfaßt. Die rohste Natur fühlt sich erschüttert von ihrem Wohlklang, geschmeichelt von ihrer Süße. Schon ihre sinnliche Wirkung ist unwiderstehlich, zauberhaft; denn der bloß sinnlich Ergriffene ahnt schon, daß diese Bebungen seiner Nerven in die geheime Tiefe der Seele von ihr hervorgelockt, nach Gefallen gelenkt, die unbewußten Tiefen des Gemüths von ihrem Dämmerschein angeleuchtet, zu traumhaftem Bewußtsein erwachend an sich erlebt hat, — wer in diesem Wogenspiel der Seele Ahnungen, Anschauungen, tiefste Ideen sich als lenkende Geister aufrichten sieht: wer weiß, daß unser Dasein unvollkommen wäre, wo nicht die Welt der Töne es ergänzte, der begreift, daß die flüchtige Sinnenfreude am Tonspiel uns bloß heranlockt, um unser Empfinden zarter, regsamer zu beseelen, um den innersten Grund des Gemüths zu sittigen und zu befruchten, unseren Geist den höchsten Ahnungen, einer neuen unabsehbaren Ideenwelt, einer neuen Anschauung des Daseins zu eröffnen. Das ist die alldurchdringende, überallhin reichende Macht der Töne, und das: ein erhöhtes, beseeligteres Dasein, — ist die Verheißung dieser Kunst, der wir, wissend oder ahnend, so viel von uns und vom Unsrigen gläubig dahingeben. Aber ihre Natur ist, wie die des Menschen, eine zwiefältige, dem Sinnlichen — der Materie, und dem Seelischen — dem Geiste, gleich angehörig. Ihr Walten vermag uns aus dem Rohen, Spröden und Unfruchtbaren zu menschlicherem, empfänglicherem, beseelterem Dasein zu erheben, unser Empfinden zu sänftigen und zu sittigen, unser Ahnen zu wecken, und zu den Ideen höchster reinster Menschheit, an das Weben des Göttlichen in und über der Natur emporzuflügeln, und in dieser innersten Erhebung mit der wahren Thatkraft zu allem Guten, mit Liebe zu erfüllen. Aber dieses selbige Walten der Töne und Klänge vermag auch den nur verhüllt in ihm wehenden Geist in den verführerischen Wogen erregter Sinnlichkeit zu begraben, edleres

Empfinden und jede haltende Kraft aus der Seele zu spülen, und uns der Gedankenlosigkeit, der Haltungslosigkeit des Gemüths, dem faden, alles Edlere auflösenden und zersetzenden Sinnenkitzel dahinzuwerfen; in deren Gefolge treten die seltsamen Zwillinge Uebersättigung und Unersättlichkeit auf, und die entsetzliche Antheillosigkeit. Wie vergilt die gefährliche, geliebte Kunst unsere Liebe und Gaben? In ihr ist Alles rein und edel und gut. Es ist die Schuld unserer Schwäche, wenn ihr Geschenk Gift wird, wenn wir an der Schwelle zu ihrem Heiligthume matt dahingesunken liegen bleiben, wenn wir ihren Zuruf aus der Seele flattern lassen und aus den geweihten Hallen uns wieder in die Höfe verlieren, die den Exuvien der Opferthiere bestimmt sind. Viel ist zusammengetroffen, unserer Zeit den reinen Genuß und das reine, rechte Streben in der Welt der Töne zu stören oder zu verkümmern. Mächtig schlagen die Wogen der Weltereignisse in das Innerste der Gemüther und alle Gestaltungen des socialen und geistigen Lebens hinein, und noch fehlt den Völkern die einende, hebende, geistig anregende Macht. Uebergewaltige Erlebnisse und Erinnerungen haben auf der einen Seite ihren Gegensatz, Erschlaffung das tiefe Verlangen nach Ruhe der Geister, Nachlassen der Gemüthsspannung hervorgerufen. In beiden Beziehungen hat das Materielle als Element gewaltsamer Erregungen und Effecte oder als reicher, geisteinlullender Sinnengenuß, eine den Höhen der Kunst fremde Geltung, ja Herrschaft erlangt, und es wiederholt sich das mehrmals schon gesehene Schauspiel, daß in solchen Momenten, wo die Spannung des deutschen Geistes und Charakters in den Massen des Volkes und den unmittelbar an ihr Gemüth Redenden nachläßt, das Ausland, besonders die Frivolität und der fixfertige Prosaismus der Franzosen und die entnervende Sinnlichkeit Italiens, das Scepter stehlen. Es ist dann, besonders in Bezug auf Musik, die Oper, wo das schlechte Ausländische seine leichtesten und sichersten Siege erficht und im Ueberrennen seine Eroberungen macht; denn wie vielerlei sinnliche Reizmittel zerstreuen und betäuben in dergleichen Productionen den

Geist der Genießenden und verwirren das Urtheil über den wahren Gehalt! Und wie kann dann von dem Theater, diesem höchsten beherrschenden Schauplatz der Künste aus, gleichartiger Einfluß auf alle anderen Gestaltungen der Kunst wohl ausbleiben! In der That hat es sich in Concert und Gesellschaft, in der Symphonie, im Oratorium, am Klavier, — überall gezeigt; der heute bei dem Schweigen tieferer Interessen und Ideen waltende Geist des Industrialismus oder Materialismus erkennt hierin das „Geschöpf" nach seinem Ebenbilde gemacht. Diesem Geiste kann echte Kunst mit ihren Idealträumen nur die verstoßene und mißliebige Aschenbrödel am Heerdestaub in der fetttriefenden Küche sein. Müssen wir uns auf der einen Seite die zu dem Materiellem und Niederen herabziehende Richtung der fremden Opern eingestehen — eine Richtung, die um so unwiderstehlicher in unserem deutschen Volke wirkt, je weniger dasselbe bei der Zertheilung und Zerkleinerung des gemeinsamen Vaterlandes zu nationalem Selbstbewußtsein und, auch außerhalb der Politik, zu nationaler Selbstständigkeit erhoben ist, und je mehr wir gewöhnt, ja durch das erhöhtere politische und öffentliche Leben im Westen gedrungen sind, unsere Blicke dorthin, als auf die Unruh an der Uhr Europa zu wenden: so wollen wir auf der anderen Seite das eine Positive anerkennen, das uns in jenen Opern zukommt, und das von unsern Musikern und ihren Dichtern nur zu sehr verabsäumt worden: die gespanntere Richtung auf dramatische — oder wenigstens scenische Lebendigkeit, aus den engeren persönlichen Befindnissen heraus auf allgemeinere Beziehungen, und ein mehr öffentliches gemeinsames Leben. Nur wenn durch alle Armuth, Niedrigkeit und Verirrung des fremden hindurch dieses eine Element von unseren Musikern allgemein erkannt und in höherer Weise und Wahrheit der deutschen Oper angewonnen ist, und wenn das Leben unseres Volkes neuen Gehalt errungen, in einer neubeseelenden Idee sich verjüngt und wiedergeboren hat, wenn ihm, dem Faust gleich, im Sturm der Horen des Lebens Pulse schlagen frisch lebendig; nur dann, wenn dieses hohe „Wenn" sich erfüllt, mag die Tonkunst auf

deutschem Boden, — und sonst nirgends! — neue, reine Siegeszüge feiern. Bis dahin wird aus fremdem und eingeborenem Geschäft hervor das fremde Wesen herrschen, beliebt sein, die künstlerischen Begehren der Menge an sich ziehen und in seiner Weise befriedigen. Sinnreiz und Sinnerschütterung, äußerer Prunk bei innerer Armuth, oberflächliche Gefallsamkeit an der Stelle von Charakter und Tiefe, Hingebung an das Niedere, Herabwürdigung der bedeutsamsten Zustände und Formen zu bloßen Effectmitteln sind das unzertrennbare Gefolge dieser Herrschaft. Die zum Unterhaltungsstoff niedergezogene Musik wird überall mit herumgeschleppt, verfolgt uns in die Gärten und zum Mahl, in den geselligen Kreis der Freunde und in das Arbeitszimmer des Denkers, übertäubt jeden geistigern Austausch und stumpft in dem Gefühl, bloßes Ausfüllsel der öden untheilnehmenden Gesellschaft zu sein, ihre wahre Kraft und das Ohr der Hörer gleichmäßig ab. Charakter und Bedeutungslosigkeit dringt in alle Zweige und hat wachsende Antheillosigkeit in ihrem Gefolge; je mehr man sich von der Idee des Ganzen, von der Bedeutung, dem Gedanken der Kunst und des einzelnen Kunstwerkes hinwegverliert, desto entschiedener tritt die Verkehrung hervor, die aller Kunst innerlicher Tod ist: die Mittel als Hauptsache anzusehen und den Zweck aufzugeben. So vermögen jene fremden verführerischen Opern selbst unter der uns Deutsche blendenden und irrenden Autorität ihrer Herkunft doch nur durch berühmt gewordene, für ihre koketten oder gewaltsamen Effecte reichbegabte Sängerinnen und den steigenden Aufwand aller Mittel ihre Erfolge zu gewinnen. Der entgegengesetzte Fehler, die Mittel für den Zweck nicht sorgsam genug zu bereiten, ist uns oft nicht ohne Grund vorgerückt worden, und soll uns durch leidige Erfahrung vielleicht abgewöhnt werden. Von hier aber öffnet sich unserm Auge die andere Seite des heutigen Musikzustandes zu nicht erfreulichem Anblicke. Wir haben allzuviel Musik und deshalb allzuwenig Musikfreude. Wir nehmen mit Zerstreuung und Unterhaltung fürlieb, wo wir ihr Sammlung und Erhebung zu danken haben könnten. So in den Mode-Opern,

die ihre Liebhaber einen Augenblick schwindlich rütteln oder drehn, um sie leer zu entlassen, um in Kurzem von ihnen vergessen zu sein; so in unseren Concerten, die den Gipfel ihrer Wirkung in dem Erstaunen über das Geschick eines Virtuosen — der unfruchtbarsten Gemüthsbewegung — erreichen; so in unseren öffentlichen Musiken, die ohne nähern Antheil der Versammlung nur die Unterhaltung übertäuben; so im geselligen Kreise, der sich mit herzlosen Schulstücken oder übelgerathener Wiederholung der Modesachen hinhält — und statt Freude an der Kunst mehr Pein der Beklommenheit, des Neides und der Langweile spendet, als man sich selbst gestehen möchte. Die Folgen werden von Jahr zu Jahr sichtbarer: Mechanisirung, Materialisirung — oder auch Ueberfeinerung der Kunst, und Uebersättigung der Hörer. Ja wohl, Uebersättigung der Hörer! Wer im Umkreise größerer Städte und im Virtuosenleben Bescheid weiß, dem ist bekannt, wie wenige unter hundert Concerten auch nur die Kosten tragen; wie viel schätzenswerthe Virtuosen, wie viel gute Aufführungen achtungswürdiger und anerkannter Werke Zubuße aus der eigenen Tasche fordern. Und wer offenen Auges unsere Gesellschaften beobachtet, dem entgeht nicht, wie viel Unachtsamkeit, Ueberdruß, gegenseitiges Ertragen und kaum verhehlte Ungeduld sich unter der durchsichtigen Maske der Theilnahme bergen.

Freude an der Kunst ist der erste Zweck aller Musikbildung, freudenlose Beschäftigung mit ihr (und wie häufig treffen wir auf sie! wie alltäglich ist leider die Bemerkung, daß mit dem Lernen und dem Ueben die frisch herzugebrachte Freude erlischt, um sich nie wieder in ursprünglicher Kraft und Fruchtbarkeit herzustellen!) ist für den Kunstsinn tödtend verderblicher als Nichtbeschäftigung, da sie nicht blos die Zeit für anderes Thun und Genießen verdirbt, sondern auch die Fähigkeit, durch Kunst erfreut zu werden, aufzehrt. Allein die Freude muß auch wirklich eine künstlerische, nicht blos eine fremde oder gar widerkünstlerische sein. Hier warnen wir vor dem Kitzel jener Eitelkeit, die sich darin gefällt, überwundene Schwierig-

keiten, erworbene technische Fertigkeiten auszukramen und sich darin anwundern zu lassen. Nichts ist wahrer Kunst fremder und ferner, die vielmehr den hohen Beruf hat, den Menschen über die enge Schranke persönlichen Daseins hinauszuheben in Regionen gemeinsamer und allgemeiner Freude, Liebe und Begeisterung; nichts ist dem wahren Kunstsinn und Kunstgenuß feindlicher und zerstörender als dieser giftige Mehlthau, der sich über die künstlerische Thätigkeit und ihre Erzeugnisse selbst legt; nichts zieht sicherer die Gemüther aus der reinigenden Atmosphäre der Kunst in das kleinliche, engbrüstige Treiben und Quälen selbstsüchtiger und scheelsehender Eitelkeit hinab, als dieses Herausstellenwollen persönlicher Künste; nichts endlich offenbart dem Verständigen deutlicher die weite Kluft, die den Eiteln vom wahren Begriffe der Kunst scheidet, als diese Verwechslung eines äußeren Mittels mit dem Zweck der Sache. Und wie verbreitet, wie überwiegend ist doch dieses Trachten in unsern Gesellschaften und Concerten! Wie selten ist es eigentlich Absicht unserer Concertisten und Kunstfreunde, die Hörer zu erfreuen; wie viel näher liegt es ihnen, mit neu ersonnenen Künsten, mit den Kunststücken einer Döhler'schen, Henselt'schen, Thalberg'schen Etüde (oder wie der letzte Fingerkünstler eben heißt) das Erstaunen der Mindergeübten oder der unkünstlerischen Menge zu wecken! und wie oft sind es die Lehrer, die zu so verkehrtem Treiben anregen, um durch dergleichen Erfolge neue Schüler zu gewinnen! Der niederste, unbewußt blos sinnliche Genuß der Musik, die oberflächlichste Freude an einem hüpfenden Tanz ist künstlerischer, edler, fruchtbarer, als dieses so weit unter uns verbreitete Unwesen; der sinnvolle Vortrag des flüchtigsten Liedchens oder des leichtesten Walzers wird dem Einsichtigen ein günstigerer Beweis vom Geschick des Schülers und des Lehrers sein, als jene vorzeitig herausgezwungenen, im Grunde so wohlfeilen Künste der Eitelkeit.

Denn schon die sinnliche Freude an der Kunst erweckt auch unmittelbar geistigen Antheil. Und dieser geistige Antheil an der Kunst ist es, den wir als höchstes Ziel betrachten,

dem die Beschäftigung mit Kunst sich zuzuwenden hat. Verschließen wir nur nicht eigensinnig und in verkehrtem Streben Sinn und Herz, stören wir nur nicht selber das Empfinden und geheime naturgemäße Weben unseres Geistes, so wird sich aus der unmittelbar sinnlichen Aufnahme des Kunstwerks Erregung, erhöhtes Leben durch unsere Nerven, Freude durch unser Gemüth ergießen, wie sie nur reiner Kunstgenuß gewährt; die Sicherheit gemeinsamen Mit- und Wohlempfindens wird die starre Kruste des Egoismus von unserem Herzen lösen und uns in Sympathie und Liebe dem heitern Kreise mitgenießender Freunde, sie wieder unsrer Lust eng verbinden. Einem andern, neuen Empfinden und Gemüthszustande, die sich im Kunstwerke regen, öffnet sich gerne das Herz und nimmt sie, von allen Schlacken und scharfen Ecken wirklicher Persönlichkeit rein, unbefangener, hingebender in sich auf; es ist ein Verkehr der Seele mit anderen Seelen, voll der Innerlichkeit menschlichen Daseins und doch ledig alles lastend materiellen oder sonst störenden Beiwerks. Und so führen jene luftigen Wesen, die der Künstler gerufen, ihr bedeutungsvolles Leben vor uns auf; wir leben es mit in Lust und Wehmuth, wie der Geist dem Künstler eingegeben, unschuldvoll, unverletzt; wir leben neben unserem persönlichen ein vielfaches geistiges Dasein mit und durch, und erfahren an uns selber den unermeßlichen Reichthum geistigen Lebens neben dem engbeschränkten der körperlichen Wirklichkeit. Längst entschwundene Zustände und Personen — jene reinen Gestalten, die Gluck aus Hellas und dem zauberhaften Osten heraufbeschworen — die patriarchalische Einfalt und Hoheit jenes Volkes, aus dessen Nacht das Licht der Welt aufgehen sollte, in Händel's Gesängen, — die wüthige Zerrüttung der Pharisäer und ihres Anhangs gegenüber der Heiligkeit des neuen Bundes in Bach's ewigen Weihetönen, — sie treten uns nah, und die weite Vergangenheit wird sinnlich-geistige Gegenwart. Was in Unschuld, Freude und Zärtlichkeit und kindlich phantastischem Humor das Menschenherz entzücken kann, was athemlos entbrennende Liebe, übermüthige Lust, das anmuthigste Spiel der Laune und

halbunschuldige Koketterie gewaltig wogend in unsrer Brust aufrühren kann, das mysteriöse Insichgekehrtsein des Geistes in das traumhafte Innere seiner selbst, in das geheimnißvolle Dämmerdunkel der Natur aller Wesen, — Alles, was Haydn, Mozart, Beethoven gegeben worden, die ganze Unendlichkeit der Geisterwelt, die kein Wort umschreiben und kein Blick eines Sterblichen umzucken kann: sie ist uns nicht verschlossen, sie ist uns zu eigen geboten.

Rechtes Hineinleben in die Kunst, rechtes sich ihr Eröffnen, rechte Bildung für sie und in ihr: das ist die Bedingung, unter der wir ihre unschätzbaren Gaben uns gewinnen. Aber es ist unerläßliche Bedingung. Besitz großer Künstler und Kunstwerke ist es nicht, der einem Volke, oder auch nur dem begabten Individuum in ihm echte Kunstbildung und damit den Vollgenuß, die Freude der Kunst verbürgt. Wäre es, so müßte kein Volk gesicherter auf der Höhe tonkünstlerischer Bildung stehen, als das unsrige, bei dessen Tonkünstlern wenigstens seit einem Jahrhundert nach dreimaligem Aufschwunge, den Deutschland in Bach und Händel — in Gluck, Haydn und Mozart, — in Beethoven erlebt, ein dreimaliges Sinken des Geistesflugs stattgefunden; ja, wenn wir auf die lautesten und zahlreichsten Stimmen des Tages hinhören wollten, so möchte es fast scheinen, als sei in vielen Geistern bis auf die Erinnerung verlöscht, was uns Allen aus früheren, aus den nur noch eben empfangenen und erkannten Kunstwerken einleuchtend geworden. Bloßes Hören und zu hören Geben ist noch weniger zutrauenwürdiges Bildungsmittel, obwohl es Grundlage und Begleiterin aller Musikbildung sein muß. Denn wir hören Schlechtes sowohl wie Gutes, und erfahren nicht blos, daß das Schwächere oder Verderbte ebenfalls seine Wirkung (oft schnellere und verbreitetere) hat wie das Höhere und Gute: wir müssen auch eben darin die Macht der Töne anerkennen, die sogar in der niedrigsten Anwendung noch Gewalt über Sinn und Gemüth üben kann; — selbst abgesehen von dem Einfluß der Beiwerke, des Vorurtheils, der Mode. Ja es ist nicht zu verkennen, daß eben die sinnliche Macht der

Töne durch massenhafte Aufführung, im Vereine mit bedeutendem, wohl gar durch das Vorurtheil noch höher angeschlagenem Talent der Ausführenden manches mittelmäßige oder geringe Werk zu einer Wirkung gelangen läßt, die selbst den Kundigen überraschen kann, die aber ihren Grund gar nicht im Werke, sondern in der Massenkraft und dem Talent oder der Geltung der Ausübenden hat. Es erhellt daraus, wie schwach die Vertheidigung ist, die man für manches bedenkliche Erzeugniß der Kunst aus seinen Erfolgen schöpfen will; auf der anderen Seite aber auch, wie unbedacht diejenigen urtheilen und handeln, die schon das Dasein des Guten ohne Weiteres für genügend halten zum Siege. Ja, es wird ohne Weiteres bestehen! Es wird von Künstler zu Künstler sich fortpflanzen und die Auferbauung der Kunst wird sich vollenden, so herrlich sie dem Menschengeschlechte verheißen ist. Aber die Theilnahme, die künstlerische und sogar sittliche Erhebung der Zeitgenossen, darf sie versäumt werden, wenn es ermöglicht ist für sie zu wirken? Die Weltgeschichte zählt nach Jahrhunderten, und in weiten Räumen von einander gehen gleich Sternen am Himmel die Momente geistigen Fortschritts mit ihr vorüber. Aber das enge Menschenleben möchte doch auf keinem der wenigen ihm zugemessenen Schritte des wohlthätigen Sternenschimmers entbehren. Endlich die blos äußerliche, — technische, mechanische, verstandesmäßige Bildung reicht eben so wenig in den Born, der den Lebensquell der Kunst erzeugt und birgt. Es ist leider nur zu oft wahrzunehmen, wie dies falsche, äußerliche Bilden das Gemüth leer und unbefruchtet läßt, ja, wie daran Jahr um Jahr Keime des Lebens und der Kunstfreude ersterben; es ist nur zu häufig beobachtet worden, wie eben in diesen Zöglingen der Technik, in unseren Virtuosen oder Virtuositätsdilettanten, in unseren Generalbassisten und Aesthetikern der unzulänglichste Begriff von Kunst, die matteste Theilnahme, die weiteste Abwendung von ihrem Wesen und ihren Werken zu treffen ist. Die rechte Kunstbildung hat es, wie die wahre Kunst, weder mit bloßer Technik, — die nur Handwerker macht, noch mit blos äußer-

lichem Herandenken, — das statt des Kunstlebens todte Abstraktionen bietet, zu thun. Sie richtet sich auf das Wesen der Sache, stellt sich die Aufgabe: im Einzelnen, in möglichst vielen Einzelnen, — so weit wie möglich im ganzen Volke den höchsten und vollsten Begriff der Kunst zur Erkenntniß, zur That, zum Leben zu bringen. Ihr Geschäft ist ein doppeltes. Im Zögling sucht sie die Keime künstlerischer Empfänglichkeit und Fähigkeit auf, belebt sie, befreit sie von Hemmnissen, stärkt und erzieht sie zu Kräften des Lebens. Vom Gipfel der Kunstidee überschaut sie, was alles die Kunst will und vermag und was sie schon hervorgebracht hat. Dies Alles, so viel jeder davon fassen und tragen kann, von allem das Höchste und Beste, wohinan die Kraft eines Jeden langen kann, strebt sie auf den Zögling zu übertragen. Nicht blos Hand und Ohr will sie üben, durch den Sinn dringt sie in die Seele, durch die tieferregte Empfindung weckt sie das innerliche Bewußtsein. Und nun mögen die Wellen der Töne in Lüften verwehen: was das innerste Bewußtsein gefaßt hat, was Eigenthum des Geistes, Gedanke geworden, daran läßt sich sicher halten und weiter bauen. Dies ist, im flüchtigen Umriß gezeichnet, die Aufgabe wahrer Kunstbildung: Geschick, Sinn und Geist zum Höchsten hinan zu erziehen. Dies ist das Mittel, die unerläßliche Bedingung, ohne welche die Seligkeit der Kunst nicht rein und voll zu erlangen; dies ist das mehr oder weniger aufgeklärte Streben Aller, die ihre Kraft und ihr Leben ganz oder theilweise künstlerischer Beschäftigung widmen; dies ist die erkannte oder nicht anerkannte, aber durchaus unleugbare und unerläßliche — Pflicht jedes Lehrers.

Bei der hohen Wichtigkeit, die wir der Musikbildung zugestehen müssen, und bei den nicht geringen Ansprüchen, die sie an Kraft und Zeit der Theilnehmenden macht, ist die Frage dringend: welche Erfolge der Einzelne von seinem Bestreben um Musikbildung zu hoffen habe? Jede Bildung, soll sie fruchtbar werden, setzt eine Anlage voraus, und Mancher könnte wohl durch das allgemeine Beispiel in eine Kette von

Mühen und Opfern hinein gezogen werden, die ihm aus Mangel an Naturel unbelohnt bleiben. Mancher nicht eben Unbegabte für thätigen Antheil an der Kunst kann durch ihre Reize verführt werden, ihr das ganze Leben hinzugeben und zu spät gewahren, daß sein musikalisches Vermögen nicht hinreicht, die Kunst als Lebensberuf zu umfassen, wenn es auch vielleicht genügte, höhere Freuden, innigeren Antheil in ihrem Reich ihm zu erwerben. Die Gefahr eines schweren Irrthums, vielleicht eines verfehlten Lebens, droht gerade begabteren Naturen am bedenklichsten; auch für den milderen Fall blos beiläufigen Theilnehmens ist die Frage so wichtig, daß man sie nicht umgehen darf, wo von Musikbildung ernstliche Rede ist, wenn man auch nicht hoffen kann, sie im Allgemeinen und in der Kürze erschöpfend, Jeden befriedigend zu beantworten. Anlage für Musik haben mit unendlich seltenen Ausnahmen alle Menschen; die Meisten haben sogar mehr Anlage, als man von ihnen, als sie selbst von sich anzunehmen pflegen. Denn nichts ist häufiger, als daß diese Anlage durch schwankende Vorstellung von ihr verkannt, oder durch Trägheit und Fahrlässigkeit vernachlässigt, oder durch falsche Behandlung irre geleitet und gar unterdrückt wird. Jene höchst seltenen Ausnahmen stellen sich selbst gegen ihren sinnlichen Reiz — wo nicht gar durch entschiedenen, körperlich sich fühlbar machenden Widerwillen gegen sie kenntlich genug dar; nur am Rhythmischen kann auch dann noch ein sogar vergnüglicher Antheil stattfinden. Schwieriger, sehr schwer ist die Entscheidung, wie weit die Anlage eines bestimmten Menschen reicht, was man von ihrer Ausbildung zu hoffen hat, wie viel vom Menschenleben und seiner Bestimmung man ihr anvertrauen darf. Im Allgemeinen wagt der Verfasser aus einer an Hunderten gemachten Erfahrung und aus der Anschauung der Sache selbst zu behaupten: daß eines Jeden Anlage soweit reicht und so weit der Ausbildung werth ist, als die Lust desselben an der Sache reicht; — die Lust an der Sache, an der Kunst selbst, — nicht die vielen beiläufigen Gelüste, die sich an das Kunstleben hängen; also nicht die Modegrille, auch

Musik zu lernen, weil so Viele sich damit beschäftigen, nicht die Eitelkeit, dadurch den Ruf feinerer Bildung, oder durch verdoppelte Bemühung den Preis besonderer Geschicklichkeit davon zu tragen. Alle diese Gelüste verlassen uns meist, ehe ihr Ziel, oder gleich nachdem es erreicht ist, und bringen selten auch nur den gehofften Lohn, nie wahre Freude an der Kunst. Daher sehen wir so viel Schüler (besonders Schülerinnen) bald nach dem Aufhören des Unterrichts, oder bei dem Eintritt in bürgerliche und amtliche Verhältnisse, in eigene Häuslichkeit u. s. w. von aller Beschäftigung mit der Kunst scheiden; daher hat selbst mancher Musiker so bald seinen Antheil erschöpft, und trägt nun die Last eines ungeliebten Geschäftes seufzend oder resignirt gleichgültig weiter.

Daß aber die Anlage mit der Lust zur Sache in gleichem Verhältnisse steht, wird Jeder, wie der Verfasser, bei schärferer Beobachtung zahlreicher Individuen durch die Erfahrung bestätigt sehen und müßte er schon ohne Erfahrungsbeweis für wahr annehmen. Denn es wäre ja zwecklos, zerstörende Grausamkeit, wenn uns ein Trieb eingeboren sein sollte, ohne die Kraft, ihn zu befriedigen; wer nun aber Lust am Spiel der Töne hat, der wird durch ihre Natur alsbald über unthätiges Zuhören hinausgelockt zum Miteinstimmen, — wie wir schon an den kleinsten Kindern beobachten (die meistens früher singen, natürlich auf ihre Weise, als sprechen) und aus dem Wesen des Klang- und Tonreiches uns erklären können. Nur in dem Mittel zu musikalischer Beschäftigung kann aus Unkunde im Technischen geirrt werden. Es kann Jemand von der allgemeinen Lust am Gesang ergriffen werden, dem bessere Stimmanlage fehlt, — oder vielmehr verderbt ist; oder er kann sich einem Instrument widmen wollen, zu dessen Kultur ihm Kraft oder günstiger Bau des Körpers mangelt. Und auch hier, wofern der Trieb ein ursprünglicher (kein eingeredeter oder durch Beispiel eingebildeter) ist, wird die Natur Recht behalten; es wird sich zuletzt das unzulängliche Organ entwickeln, oder, durch andere mitwirkende Kräfte unterstützt, ergänzt und ersetzt sehen. In dergleichen Fällen ist gleichwohl Prüfung und Rath eines Sachverständi-

gen höchst dringend und beachtenswerth. Wenn sich nun, — scheinbar im Widerspruch mit unserer Ansicht, — Anlage und selbst Lust an der Musik so oft verbergen, anscheinend vermissen lassen, oder Fortschritt und Ausdauer des Lernenden so oft hinter den Erwartungen weit zurückbleiben, die man sich von seiner Lust und den ersten Proben seiner Fassungskraft machte: so erkennen wir hierin zunächst die Folge unseres, häufig von Grund aus der Natur abgewendeten Unterrichts — oder vielmehr Erziehungssystems für Musik, und der unklaren Vorstellung, die man sich meist von musikalischer Anlage bildet. Dies Wort umfaßt verschiedene Kräfte, die bald einzeln bald vereint dasein können, deren jede aufgesucht und gehegt sein will, lange zuvor, ehe der eigentliche Musikunterricht beginnt. Wir müssen uns über diese Punkte näher verständigen; sie sind entscheidend bei der Frage, ob man Musik in den Kreis seiner Beschäftigungen aufnehmen soll, und sehr wichtig für den Erfolg. Jeder Antheil an Musik setzt voraus, daß man irgend einen Eindruck von ihr empfange; sei es ein blos sinnliches, oder ein in das Gemüth übergehendes Wohlgefallen. Das Aeußerlichste ist der Eindruck, den die bloße Schallmasse oder ein besonders reizender Klang, das Geschmetter einer Janitscharenmusik, der Silberton eines Glöckchens u. s. w. hervorruft. Er ist blos elementarer, stoffiger Natur und verbürgt keinen geistigen Antheil, also auch keine geistige Anlage. Erst in einer der höchsten Regionen wird auch der Klang vom Geist ergriffen und erfüllt, und zeigt sich der sinnige Antheil an ihm als besondere wichtige Kunstanlage. Hiernächst kann es die Bewegung, der Rhythmus und zunächst der Takt sein, der uns Aufmerksamkeit, Antheil abgewinnt. Im Rhythmus kann ein tiefer Sinn liegen, die Gestalten des Taktes können sich unendlich reich und feingegliedert entwickeln und vielfache Bedeutung annehmen. Das Grundsächliche davon ist aber immer die Unterscheidung und Bestimmung der Zeitmomente und zunächst die Festsetzung und Beobachtung des Gleichmaßes. Der Rhythmus und namentlich der Takt geht davon aus, zu bestimmen: daß ein Ton so lang wie der an=

dere, dann, daß er noch einmal, zweimal so lang oder kurz als der andere gehalten werden soll; er erleichtert sich dieses Geschäft, indem er alle einzelnen Momente in gleichmäßige Abtheilungen zusammenstellt, und auch hier von den einfachsten Theilzahlen, der Zwei und Drei (der zwei- und dreitheiligen Taktordnung), ausgeht. Dies Alles ist Geschäft des bloßen Verstandes, der Messung und Rechnung; die Unterscheidung der Haupt- und Nebentheile durch Betonung der ersteren geht ebenfalls vom Verstand aus und auf rein mechanischem Wege vor sich. Wir dürfen also sicher behaupten: daß die rhythmische Anlage, — der Takt, wie es die Musiker nennen, — jedem mit Verstand begabten Menschen eigen ist. Sehen wir nun, wie weit es die meisten, die gewöhnlichsten Köpfe im Rechnen bringen, bemerken wir, wie sicher rohe Rekrutenhaufen das Gleichmaß des Schrittes, Drescher den gleichen Schlag in drei- und viertheiliger Ordnung sich angewöhnen, so wird nicht füglich zu bestreiten sein, daß im Allgemeinen genügende Taktanlage jedem geistgesunden Menschen eigen ist, und daß es nur Versäumniß naturgemäßer Entwickelung zeigt, wenn sie sich wo vermissen läßt. Daß freilich diese wie jede Anlage verschiedene Stufen hat, ist nicht zu leugnen. Es genügt hier, wenn wir das so häufig laut werdende Vorurtheil entkräften, daß einem Menschen überhaupt Taktanlage fehle. Eine höhere Anlage, von den vorigen ganz unterschieden, ist die des Tonsinnes, der Fähigkeit: verschiedene Töne zu unterscheiden und von Tonverhältnissen bestimmte, mehr oder weniger bleibende Vorstellung zu fassen.

Wissenschaftlich stellen wir uns Tongrößen als Schwingungszahlen tönender Körper vor und man hat sogar die Musik (vom physikalisch-mathematischen Standpunkte) als „verborgene Arithmetik des Geistes, der sich nicht bewußt sei, daß er rechne“, bestimmen wollen. Das unmittelbare Auffassen der Töne scheint aber vielmehr auf physisch-psychischer Sympathie der Nerven des Hörenden und den Schwingungen des tönenden Körpers zu beruhen. Bringen doch diese Schwingungen selbst leblose gleichgestimmte Körper zum Mittönen,

rufen sogar abweichende, aber verwandte Töne (die sympathetischen oder mitklingenden genannt) hervor; sehen wir doch an abgerichteten oder nachahmenden Vögeln, sowie an den jüngsten Kindern, — wenn sie anfangen nachzusingen und nachzupfeifen, — daß ihnen fremde Töne oder Tonfolgen ohne weiteres Bewußtmachen, durch bloßes Hörenlassen eingeprägt und ihren Stimmen entlockt werden! Hiernach müssen wir behaupten: daß auch die Grundlage musikalischen Gehörs den meisten, wo nicht allen Menschen (sofern sie nur überhaupt hören können) eigen ist. Hier gibt es aber ungleich mehr Abstufungen der Anlage, jenachdem sie durch eignen inneren Reiz oder fremde Hilfe schon mehr oder weniger hervorgelockt ist. Dem Verfasser ist noch nie der Fall vorgekommen, daß überhaupt der Unterschied von Höhe und Tiefe, von weit höheren und weit tieferen Tönen nicht gefaßt worden wäre, wohl aber der: daß man, bis durch Lehrmittel nachgeholfen wurde, den Unterschied von ganzen und halben Tönen, auch wohl von Terz und Quarte, Quarte und Quinte nicht zuverlässig wahrnahm. Feinere Abstufungen, etwa von einem Komma oder selbst von einem sogenannten Viertelton, entgehen auch manchem sonst begabten Musiker, besonders Klavierspielern; so wie sich umgekehrt bisweilen die schärfste Unterscheidung kleiner Tonabstufungen bei Personen ohne erheblichen Musiksinn, z. B. bei unmusikalischen Akustikern und Klavierstimmern findet, die ihr Ohr an Schärfe gewöhnt haben. Ueberhaupt ist es gewöhnlich, diesen geschärften Tonsinn mit Musiktalent zu verwechseln, oder als erstes Zeichen dafür anzusehen, was doch nur sehr bedingt zuzugestehen wäre. Mangelt er, ist er unkräftig, so läßt sich allerdings vermuthen, daß die Seele sich mit ihrer ursprünglichen Neigung oder ihren ersten Gewöhnungen nicht dem Tonleben, der Musik zugewendet hat. Demungeachtet wäre mehr als ein Beispiel zu nennen, daß bei sehr geringem oder bisher wenig entwickeltem Tonsinn doch erhebliche Empfänglichkeit für Musik vorhanden gewesen. Umgekehrt aber ist die schärfste Zuspitzung des Tonsinnes keineswegs Zeichen, ja nicht einmal Bedürfniß für Musiktalent; noch weniger sind gewisse äußere Fer-

tigkeiten dieses Sinnes dafür, wie oft geschieht, zu achten. So findet sich oft bei wenig musikbegabten Personen die Fertigkeit, eine absolute Tonhöhe, z. B. die Stimmung des Orchesters in ihrem Wohnorte, festzuhalten und aus dem Stegreif anzugeben, — eine nicht eben unnütze Geschicklichkeit des Tongedächtnisses, die aber mit tieferen Anlagen gar keinen Zusammenhang hat, vielmehr das Zeichen einer weniger beweglichen Tonphantasie sein kann, wo sie nicht durch lange Gewöhnung im Orchester hervorgerufen ist. Umgekehrt finden wir bisweilen bei begabten Sängern und Geigern gewisse Abweichungen von der abstrakten Reinheit der Tonverhältnisse, die nicht einem Mangel des Sinnes, sondern tieferem Empfinden beizumessen sind, das von unseren temperirten Intervallen auf die urkräftigen natürlichen, oder auf ein heftig ausdrucksames Uebermaß in Erhöhung und Erniedrigung der Töne uns hinzieht. Wenn man zu diesen Grundanlagen noch Gedächtniß für Tonsätze, eine gewisse Beweglichkeit des Verstandes und Witzes im Auffassen, eine gewisse Keckheit und das erforderliche mechanische Geschick der Glieder, der Stimm- und Sprechorgane zum Darstellen musikalischer Sätze zurechnet: so hat man beisammen, was gewöhnlich unter Musikanlage verstanden wird. Es sollte aber niemals versäumt werden, die höheren Anlagen mit zur Betrachtung zu ziehen: Empfänglichkeit der Seele und des Geistes für den Sinn der Tongestaltungen und Tonstücke, und — jene Richtung des Geistes, Empfindung und Ideen in musikalischer Verkörperung lebendig erstehen zu lassen, — die Anlage und Kraft des Tondichters. So viel, um bestimmtere Vorstellung von der Musikanlage zu begründen. Diese Anlage ist, wie wir gesehen haben, eine zusammengesetzte, kann also mehr oder weniger vollständig vorhanden sein; sehr selten ist sie einem Menschen ganz versagt, kann aber in den verschiedensten Abstufungen eingeboren und entwickelt sein. Und eben weil sie, wie jede menschliche Anlage, unberechenbarer Erweiterung und Kräftigung fähig ist, kann man nie — am allerwenigsten zu Anfang oder vor dem Beginn der Ausbildung — voraussagen, wie weit sie in bestimmten Persönlichkeiten rei-

chen und führen wird. Wir kommen auf unser erstes Wort zurück: Jeder soll so weit gehen oder geführt werden, als ihn seine aufrichtige, aber auch unverkümmerte Lust an der Sache ruft. Wer also Empfänglichkeit für Musik und Lust an ihr hat, möge ihr getrost so viel Zeit und Kraft zuwenden, als sein eigentlicher Beruf und sonstige Verhältnisse gestatten, so weit Lust und Arbeit gehen, so weit wird er Lohn gewinnen. Möge dann nur Jedem eine Unterweisung werden, die nicht unnöthig die Lust verkümmert und stört, ehe die natürliche Grenze erreicht ist, und möge Jeder eingedenk bleiben, daß der nächste und wichtigste Zweck der Kunstbildung kein anderer ist, als Empfänglichkeit und Theilnahme für sie zu erhöhen, das Leben durch sie zu bereichern und zu beseeligen. Dann wird weder aufgereizte Einbildung ihn wider erste Absicht und Natur unberufen in die Künstlerlaufbahn hineinreißen, noch ein -- dem wahren Kunstsinne fremder Ehrgeiz ihm den ächten Erfolg seines Strebens bei dem Anblick glänzenderer fremden Erfolge verleiden. Wer aber Beruf und die stets damit verbundene Kraft in sich zu fühlen meint, sein ganzes Leben der Kunst zu weihen: der prüfe sich ernstlichst, ob dieser Beruf kein eingebildeter ist, vorgespiegelt durch eine phantastische, die eigne Fülle und Kraft nicht ermessende Liebe zur Kunst, oder durch Gelüste nach den hohen Momenten, nach dem scheinbar fessellosen, leicht und froh hingetragenen Laufe des Künstlerlebens, oder gar durch den an glänzenden Erfolgen Anderer entzündeten Ehrgeiz. Diese äußerlichen, verführerischen Anreizungen werden meist bitterlich bereuet, wenn es zu spät ist. Es fehlt zwar nicht an einzelnen Beispielen, daß von so unzulänglichen Antrieben aus mit entschiedener Willenskraft und Beharrlichkeit dennoch bedeutende Erfolge errungen worden sind; schwerlich wird ihnen aber die Vergeltung innerlichen Befriedigtseins zu Theil, öfter werden sie mit Einbuße des wahren Kunstsinnes, der wahren Lust an der Kunst, und der Gesundheit erkauft.

Wer sich aber den Beruf eines Tonsetzers zur Lebensaufgabe gestellt hat, möge sich baldigst überzeugen, daß derselbe

nicht ausschließliches Geschäft des Lebens sein kann, und zwar aus dem durchgreifenden Grunde, weil Niemand immer componiren kann. Dichtung in Tönen, wie in Worten oder Farben, entsprießt nur den höchsten Lebensmomenten und füllt, die ganze Arbeit der Ausführung hinzugerechnet, nur einen Theil der Lebenszeit aus. Selbst dem reichsten Talent ist kein anderes Loos beschieden und würde kein anderes erträglich sein. Noch ferner bleibe dem Jünger die unerfüllbare und entheiligende Hoffnung, der Composition den nöthigen Erwerb abzugewinnen. Die größten Künstler: Bach, Haydn, Mozart, Beethoven haben es nicht gekonnt; — vielleicht war es ehedem einigen ganz in den Sinn des Tages, auf die Mode des Tages und die Laune der Sängerinnen eingehenden Componisten der italienischen Oper möglich, und auch ihnen wohl erst in späteren Jahren. Stets war eine zweite Bethätigung, sei es Ausübung in Gesang oder Spiel, Direction oder Lehre, die nothwendige und auch — trotz vieler Hemmniß und Last — heilsame Begleiterin der Compositionsthätigkeit. Jede dieser Beschäftigungen hat ihre günstige, aber auch ihre bedenkliche Seite für den Componisten; für eine oder mehrere muß er sich entscheiden und vortheilhaft zu ihnen zu stellen suchen. Auch dies möge bei der Bestimmung des Lebensberufs wohl erwogen werden.

Wir haben uns überzeugen müssen, daß den meisten Menschen Anlage für Musik von Natur gegeben ist, daß aber diese Anlage verschiedene Kräfte und Fähigkeiten in sich begreift und in den mannichfachsten Abstufungen vorhanden sein kann. Der Keim zu diesen wie zu anderen Kräften und Fähigkeiten wird, da er uns von Geburt an eingepflanzt ist, vom ersten Moment unseres Lebens durch die von Außen herantretenden Erscheinungen und Eindrücke der Außenwelt gekräftigt und entwickelt, und wenn in irgend einer Sphäre der eigentliche Unterricht beginnt, ist die Anlage schon durch die unbewußte Vorbildung, die das unmittelbare Leben ihr gegeben hat, bis auf einen gewissen Punkt entfaltet. Hier steht die Entwickelung der musikalischen Anlagen, namentlich des

Tonsinnes, gegen die anderen Anlagen sehr im Nachtheil, und bei den Nordländern vielleicht am allermeisten. Denn die dringendsten Bedürfnisse und Anforderungen des Lebens wenden sich zuerst an den andern geistigen Sinn, das Auge, und an den Verstand. Das Kind lernt nothwendig eher mit dem Auge erkennen, Unterschiede und Merkmale auffassen und vergleichen, als mit dem Ohr. Der Verstand baut oder gewinnt sich so schnell als möglich die Sprache zu seinem Organ, und das Ohr ist fast unablässig damit beschäftigt, Laute, Worte zu fassen, — aber natürlich nur nach ihrer sprachlichen Bedeutung, als verstandesmäßige Zeichen, nicht nach ihrem verhüllteren musikalischen Sinne, der der Mehrzahl der Menschen unbewußt bleibt und ohnehin bei den weniger sprachseligen Deutschen minderen Anlaß hat, sich zu verlautbaren, als bei den südlichen und westlichen Nachbarn, so unendlich tiefsinniger und unentstellter und gewaltiger auch das musikalische Element in unserer Sprache ist, als selbst in der italienischen, die nur allgemeine Klarheit des Klanges — und das alte Vorurtheil, sie sei musikalischer, — vor der unsrigen voraus hat. Um so beklagenswerther und nachtheilvoller ist die später fortdauernde Vernachlässigung der musikalischen Anlage, ja ihre Unterdrückung, die sich selbst im eigentlichen Musikunterrichte fortsetzt und sogar eben da am stärksten und verderblichsten hervortritt. Man hört Eltern und Lehrer zu oft über Mangel an Anlage in den Zöglingen klagen, als daß man nicht in ihnen selbst die Schuld des Mangels suchen sollte. Nur wenn von vielen, von allen Seiten der Versäumniß und störenden Mißgriffen entgegen gewirkt, ein Ende gemacht wird, nur dann wird sich unsere Ueberzeugung, daß den meisten Menschen weit mehr Musikanlage gegeben ist, als man gewöhnlich annimmt, vollständig bewähren.

Wie oft hört man die Lehrer über Mangel an Anlage ihrer Schüler klagen, und wie selten wird ernstlich darauf hingearbeitet, die Anlage zu entwickeln und zu stärken! wie selten denkt man schärfer über Mittel nach, dieser oder jener Schwäche abhilflich zu werden! Ist denn etwa nur dies Zweck des

Musikunterrichts, daß der Schüler eine Reihe Tonsätze ausführen lerne, eine gewisse Anzahl Fertigkeiten und äußerliche Einsichten gewinne? Das kann in der That mit bloßem Verstande und Körpergeschick ohne tieferen Antheil der Seele erlangt werden; allein es bleibt ohne Frucht für Geist und Gemüth und ohne Leben für den Kunstsinn. Wer aber nicht jenen äußerlichen und in der That hohlen und tauben Vortheil, sondern wahren Gewinn aus der künstlerischen Beschäftigung begehrt, der kann nicht anders, als auf den Quell und Sitz aller Kunst, auf den Kunstsinn und die natürlichen Anlagen zurückgehen, und Alles aus ihnen entfalten oder auf sie zurückführen. Hier drängt sich gleich ein Grundsatz hervor, den man sich kaum auszusprechen getraute, so nahe liegt er der Ueberlegung, — wenn nicht so häufig gegen ihn gefehlt würde. Man soll dem Schüler nichts, kein Tonstück bieten, das er nicht mit Sinn zu fassen vermag. Tiefsinnigere, zusammengesetztere, selbst nur ausgedehntere Werke fordern, wenn sie nicht blos mechanisch, sondern mit Sinn aufgenommen oder wiedergegeben werden sollen, schon eine gewisse Reife und Bildung des Geistes. Man würde es lächerlich finden, wollte man Kindern den Dante oder Shakespeare, oder auch nur die leichten, aber weitgeschlungenen Mähren Ariost's zu lesen geben, aber man trägt kein Bedenken, sie zu Bach's Fugen, Beethoven's tiefsten Werken oder zu bogenreichen Concertstücken anzuleiten, oder mit Anfängern, die sich und uns an einem natürlichen Liedchen erfreuen könnten, große Opernscenen zu studiren. Unglücklicher Weise kann dies bei einigem Geschick und mechanischem Fleiß äußerlich wohl gelingen; der äußerliche Erfolg täuscht dann Schüler und Eltern mit dem Schein, es sei nun etwas erreicht, ein großer Schritt vorwärts gelungen, während in der That nur eins mehr geschehen ist, das Naturell zu betäuben und außer Theilnahme zu setzen. Dieser Fehlgriff ist es auch, der die meisten Klagen über Taktlosigkeit herbeiführt, ja, dieselbe förmlich anbildet. Taktgefühl und Sinn für Rhythmus, wir wiederholen es, ist jedem mit Verstand begabten Menschen angeboren, — aber, wie alle andern Anlagen, in verschiedenem

Grade, und unmöglich gleich von Natur so ausgebildet, daß er die vielfach und künstlich zusammengesetzten Rhythmen unserer Tonstücke leicht durchdringen und darstellen könnte. Dies ist es aber eben, was die Mehrzahl unserer Elementarlehrer am wenigsten kümmert. Befolgen sie bei der Beschäftigung des Schülers überhaupt einen geordneten Gang, so messen sie die Tonstücke fast ausschließlich nach dem Grade technischer Fertigkeit, den dieselben erfordern, ab; ja, sie suchen ihre Ehre darin, die Zöglinge möglichst schnell zu den technisch möglichst schwersten Aufgaben vorzudrängen; sie hoffen, sich dadurch, daß sie den Schüler „schon so weit!" gebracht, zu empfehlen — und sie erreichen es bei Unkundigen. Was aber ist die nächste Folge? Der verwickeltere Rhythmus bleibt unbegriffen, man begnügt sich damit, daß der Takt, nämlich das Gleichmaaß der Bewegung — durch ewiges Vorzählen des Lehrers und Mitzählen des Schülers, durch ununterbrochenes Takttreten und Ungeberdigkeiten ähnlicher Art erzwungen wird. Dadurch kann indeß das Taktgefühl, der feinere rhythmische Sinn und die Einsicht in das Wesen des Rhythmus nicht beseelt und ausgebildet werden; bei jedem neuen Tonstücke beginnt also die Qual des Zählens, Schlagens und Stampfens von Neuem, bis mechanische Gleichgewöhnung an die Stelle lebendigen Gefühls für Gleich- und Ebenmaaß und ihren Ausdruck getreten ist. Es ist leider nur zu wahr, daß die Mehrzahl der Musikübenden nur Sinn und Geschick für das mechanische Gleichmaaß, den kalten todten Niederschlag des reichen und lebendigen rhythmischen Sinnes, übrig behalten hat. Wie leicht gelingt es dagegen dem einsichtigen Lehrer besonders zu Anfang, diese Seite der musikalischen Anlage durch eine auch in rhythmischer Hinsicht methodische Anordnung der Uebungsstücke an bestimmten einfachen, dann allmählich mannigfaltigere und gemischtere Rhythmen zu entwickeln! Märsche für den Knaben, Tänze für das Mädchen, vierhändiges Spiel am Pianoforte oder Zusammenspiel mit andern Instrumenten, und von Anfang an Verdeutlichung der Accente, Halten auf accentuirt geordnetes Spiel, nöthigenfalls Markirenlassen oder Ausübung der Directionsbewegungen von Sei-

ten des Schülers zum Spiel des Lehrers, oder eines andern Schülers unter Aufsicht des Lehrers, vor Allem freilich ganz einleuchtende Erklärung und Zergliederung des Rhythmus: dies — und mancherlei kleine, im Unterricht selbst sich ergebende Hilfen und Vortheile, die sich nicht alle aufzählen lassen, — sind die geeignetsten Mittel zur Ausbildung des Taktsinnes. Noch übler ist es oft mit der Entwickelung des Tonsinnes, namentlich bei den Klavierschülern, bestellt. Hier meint die Mehrzahl der Elementarlehrer Alles gethan zu haben, wenn der Schüler dahin gebracht ist, die Noten, wie sie eben dastehen, richtig abzuspielen; ob er auch eine sinnlich lebendige Vorstellung hat von dem, was er spielt, ob gar sein Empfinden und Bewußtsein daran erwacht', das kommt nicht weiter in Frage. Aber selbst bei besseren Absichten des Lehrers wird zu oft in den Mitteln fehlgegriffen. Wir wollen nicht weiter erwähnen, daß auch hier die Wahl der Beschäftigung dem geistigen Standpunkte des Schülers jederzeit angemessen sein muß, sondern wenden uns gleich zu den ersten Mitteln für die Erweckung des Tonsinnes, zu denen, die in falsch verstandener Gründlichkeit am meisten vermieden und zurückgewiesen zu werden pflegen. Das nächste Mittel ist, den Tonsinn sogleich in die Selbstthätigkeit des Auffindens und Erfindens zu setzen. Bei Anfängern im Klavier (oder anderen Instrumenten, die gleiche Uebungen zulassen) beginnt bekanntlich der Unterricht mit einer Reihe von Fingerübungen, die in mehreren oder allen Tönen wiederholt werden. Hier rathen wir, Anfangs keine Uebung aufzuschreiben, sondern sie vom Schüler nachmachen und so unmittelbar dem Gedächtniß einprägen zu lassen. Erst, wenn der Uebungen so viele würden, daß man befürchten muß, eine über die andere vergessen zu sehen, mögen sie kurz, und zwar alle in C-Dur oder (wenn Moll-Uebungen nöthig sind) in A-Moll notirt werden. Nun muß der Schüler blos mit Hilfe seines Gehörs dieselben Uebungen auf jeden andern Ton wieder zusammensuchen, namentlich auch die Tonleitern, später, wenn ihm Akkorde gezeigt werden, auch diese auf allen Stufen und Halbtönen bilden; der Lehrer muß dabei höchstens mit

einem „Falsch!" die Aufmerksamkeit wecken. Erst wenn diese Uebung mit Sicherheit und einer gewissen Geläufigkeit dem Schüler gelingt, mag man ihm zeigen, wie die Tonleiter und Töne zu benennen sind und sie aufschreiben lassen; sehr dienlich ist es, wenn man den Schüler dahin bringt, Tonleitern und Akkorde auch mit der Stimme anzugeben. Ein zweites Mittel, die Vorstellung der Töne zu verlebendigen, ist: Aus dem Gedächtniß spielen und singen zu lassen. Dem Lehr- und Erziehungsverständigen muß die Furcht der meisten Eltern und Lehrer vor musikalischem Auswendigspielen wunderlich scheinen, während man in allen andern Richtungen geistiger Bildung so ernstlich und nutzbringend auf Uebung und Stärkung des Gedächtnisses Bedacht nimmt. Der einzige Grund, den man dagegen anführt, ist, daß der Anfänger nicht auf die Noten sehen, sich genau nach ihnen richten lerne, sondern eines seiner Uebungsstücke nach dem andern aus dem Kopfe spiele, bis es wieder vergessen sei, ohne in den Stand zu kommen, jemals sicher von Noten zu spielen. Allein dagegen gibt es sehr sichere und naheliegende Mittel. Man gebe nur, wenn diese Verirrung bedrohlich wird, dem Anfänger so lange und so viele Tonstücke auf einmal, daß ihm Auswendiglernen unmöglich wird; man beschäftige ihn zeitig mit vierhändigen oder begleiteten Compositionen, die sich schwer auswendig lernen, weil sie in keiner Stimme vollständig enthalten sind; endlich, man lasse nicht Alles auswendig lernen und halte darauf, daß auch nicht die unbedeutendste Note verändert, sondern bei der kleinsten Abweichung wieder auf die Noten zurückgegangen werde; ja, im äußersten Fall bringe man bei weniger vollendeten Compositionen, während sie von einem reißend schnell fassenden Schüler schon fast auswendig gelernt sind, bald diese, bald jene kleine Aenderung schriftlich an, die den Schüler zwingt, immer von Neuem die Noten anzuschauen. Genug, dem einsichtigen und aufmerksamen Lehrer wird es nie an Mitteln und Wegen fehlen, den Mißbrauch einer Fähigkeit abzulehnen, deren Annehmlichkeit und unberechenbarer Vortheil für jeden Ausübenden, besonders aber für den Componisten offenbar sind.

Die höchste Freiheit, Kraft und Innigkeit des Vortrags wie der Direction sind nicht zu erlangen, so lange man an die Noten gefesselt ist; wie man vollends in der Composition und im Improvisiren ohne sicheres Gedächtniß weit kommen kann, ist nicht wohl einzusehen. Auswendig-Spielen und Singen stärkt nicht blos den Tonsinn, insofern es einzelne Tonverhältnisse sich einzuprägen und nach eigner innerer Vorstellung wieder zu finden nöthigt, es befähigt auch, sich ganze Tonsätze nach ihrem inneren Zusammenhange lebendiger vorzustellen. Hier schließt sich nun ein drittes Mittel an, das besonders geeignet ist, die Aufmerksamkeit zu schärfen, den Sinn des Schülers gespannt zu erhalten: die nöthige Entschlossenheit in jedem Moment anzugewöhnen und die Auffassung im Ganzen und Großen zu gewinnen, ohne die niemals in das Wesen der Kunst oder eines Kunstwerkes eingedrungen werden kann. Dieses Mittel ist: häufiges Vomblattspielen und Singen, und zwar sogleich in dem Tempo (oder doch fast in dem Tempo), das die Composition erfordert. Der Lehrer muß dem Schüler im Voraus begreiflich machen: daß es dabei vor allen Dingen darauf ankommt, die Komposition ohne Absatz, ohne Stocken, ohne Nachlaß im Tempo zu Ende zu führen, daß kein Besinnen, kein Wiederholen, kein Rückblick auf Verfehltes erlaubt ist, sondern das Auge immer voraus eilen, die Ausführung dem Blick unbedingt nachfolgen muß. Dies allein wird vom Schüler verlangt, darauf muß der Lehrer ohne Nachlaß dringen, besonders aber beim Mitspielen unaufhaltsam vorwärts gehen. Dagegen muß dem Schüler zur Beruhigung vorgestellt werden, daß er unter solchen Umständen für Fehler im Einzelnen, für Auslassungen u. s. w. nicht verantwortlich ist. Die ersten Versuche fallen oft höchst übel, ja sogar lächerlich für den aus, der nicht bedenkt, wie viel Kräfte bei solchen Ausführungen zusammenwirken müssen; aber unerwartet schnell pflegt sich, wenn es der Lehrer recht anfängt, Fortschritt und Gewinn zu zeigen. Es versteht sich von selbst, daß neben diesen Uebungen andere Tonstücke auf das Sorgfältigste studirt werden und als Hauptgegenstände des Unterrichts gelten müs-

sen, daß man zu dem Vomblattspielen leichtere Tonstücke wählt und, wenn eines derselben einige Mal dazu benutzt worden, es sorgfältig üben und studiren läßt. Dann wird man auch den Nachtheilen, die sich dem Vomblattspielen anhängen können, der Gewöhnung zu Flüchtigkeit, Ungenauigkeit u. s. w. sicher entgehen. Endlich möge man doch ja das fruchtbarste Mittel, den Musiksinn nach allen Seiten zu beseelen und zu erhöhen, nicht unterdrücken, sondern aus allen Kräften fördern: das Selbsterfinden, sei es nun schriftlich oder am Klavier. Man locke Niemanden auf die Laufbahn des Componisten; wen nicht die innere Stimme unwiderstehlich ruft, der hat keine Bürgschaft des Erfolges. Aber man störe auch nicht die höchste und fruchtbarste Form, in der sich der Musiksinn ausarbeiten und vollenden kann.

Leipzig, Druck von Giesecke & Devrient.